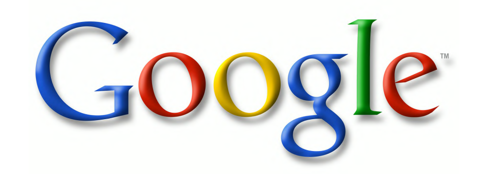
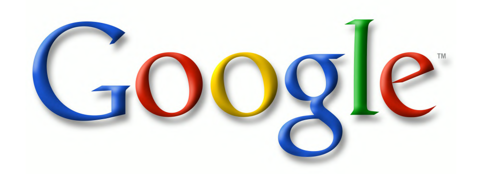






Horneffer - Johann Rosenmüller - 1898

JOHANN ROSENMÜLLER

(ca. 1619—1684)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

AM 4. MAI 1898

VON

AUGUST HORNEFFER

AUS TREPTOW A. D. REGA.

OPPONENTEN:

Herr cand. phil. LANGE.

Herr cand. phil. MAYER-REINACH.

Herr Dr. phil. KLEEFELD, HOFKAPELLMEISTER.

CHARLOTTENBURG 1898

BUCHDRUCKEREI »GUTENBERG«, BERLINERSTR. 102.

I.

Das Leben.

Ueber den Lebensgang und die persönlichen Schicksale des wichtigen Vokal- und Instrumentalkomponisten des 17. Jahrhunderts geben uns die Musiklexika nur sehr dürftige Auskunft. Die Quellen, welche Walther[1]) sowohl wie Gerber[2]) benutzen, sind selbst höchst ungenau und schwankend und kommen über einzelne unzusammenhängende Notizen nicht hinaus. Mattheson, der Rosenmüller hochschätzt,[3]) hat ihm in seiner „Ehrenpforte“ keinen Platz gegönnt, sicher aus dem Grunde, weil er zu wenig über seine Persönlichkeit in Erfahrung bringen konnte. Gleich die erste litterarische Notiz, die wir besitzen, ist mangelhaft und zum Theil unrichtig. Das „Diarium biographicum“ von H. Witte berichtet im zweiten Theil (Riga 1691) S. 141: 1686. obiit Joh. Rosenmüller, Germanus, Saxo, Ducum Brunsvicens et Luneb. Musicus Wolfenbyteli. Edidit Musicam studiosorum: Cantilenas varias.“ Rosenmüller starb aber zwei Jahre früher, 1684, und die „Cantilenae variae“ hätten gewiss etwas näher angegeben werden können. Joh. Casp. Wetzel bringt dann die reichlichsten Mittheilungen in seiner „Hymnopoeographia“ (I. Herrnstadt 1719, S. 45 ff. und II. ebda 1721, S. 404 ff.) Auf ihn hauptsächlich stützt sich Walther und auf diesen wiederum Gerber und die stattliche Reihe der Lexikographen des

---

1) Musikalisches Lexikon Lpz. 1732, S. 532 ff.

2) (Altes) Tonkünstlerlexikon Lpz. II 1792, Sp. 324. Neues Tonkünstlerlexikon ebda III 1813, Sp. 918 f.

3) Vgl. Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 84.

19. Jahrhunderts.[1]) Eine ausführlichere Darstellung hat dem Komponisten bisher noch niemand gewidmet. Hervorzuheben ist jedoch Winterfelds Besprechung in seinem Werk: Der evangelische Kirchengesang (1843, Bd. II, S. 241—249) und der von Rob. Eitner verfasste Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie (Bd. 29, 1889, S. 217—219). —

Rosenmüller muss eine verschlossene Natur gewesen sein; er selbst hat niemals über seine Lebensumstände berichtet, sondern in allem, was seine Person betraf, ein für jene Zeit auffallendes Stillschweigen beobachtet. Urkundliche Zeugnisse finden sich nicht in der Anzahl, dass sie den Mangel an litterarischen Nachrichten ersetzen. So wird es auch der vorliegenden Darstellung nur an einzelnen Stellen gelingen, über die grossen Umrisse in dem Leben des Komponisten hinauszukommen, obgleich manche Irrtümer richtig gestellt und auch einige neue Thatsachen mitgetheilt werden können.

Erste Periode.

Bis zur Katastrophe in Leipzig.
(ca. 1619—1655.)

Johann Rosenmüller nennt die Stadt Oelsnitz im Voigtlande[2]) seine Heimat. Der Vorname erscheint in seiner späteren Lebenszeit meist in italienischer Form: Giovanni.

---

[1]) Es seien genannt; Fétis, Biographie, 2. Aufl., Paris 1864, VII, S. 313; Schilling, Encyklopädie, Neue Ausgabe, Bd. VI, Stuttgart 1840, S. 58 f.; Schladebach-Bernsdorf, Lex. III, S. 376 f.; Mendel-Reissmann, Lex. VIII, 426 f.; Riemann, Lex. S. 841. Quellen für einzelne Notizen werden später angegeben.

[2]) Drei sichere Quellen stimmen in dieser Angabe überein. Einmal nennt ihn die Leipziger Universitäts-Matrikel: »Olsnicensis Variscus«, dann enthält der Titel seines noch nicht lange bekannten Erstlingswerks die Worte: «Olnic. Variscô«, und drittens bezeichnet sein Grabstein die Herkunft auf dieselbe Weise.

Der Vatersname wird von den Kopisten mannigfach entstellt, er selbst gebraucht auch die Form: Rosenmiller. Er ist um das Jahr 1619[1]) als Kind wenig bemittelter, vielleicht erst später ins Unglück gekommener Eltern geboren. Ueber dieselben können wir nichts Näheres sagen. Wahrscheinlich war das Rosenmüller'sche Geschlecht in Oelsnitz alt eingesessen. Der Name deutet darauf hin: es giebt oder gab in der Gegend, ja in dem Orte die Namen: Holzmüller, Steinmüller, Geigenmüller und viele entsprechend gebildete; und so wie im 17. Jahrhundert noch eine Steinmühle, eine Jahnmühle, eine Blumenmühle existirte, so wird es auch eine Rosenmühle gegeben haben, deren Besitzer die Vorfahren des Komponisten waren. Das Geschlecht aber scheint zur Zeit des Krieges, der kurz vor der Geburt unseres Rosenmüller begann, heruntergekommen zu sein. Im Oelsnitzer Kirchenbuch finden wir keine Spuren desselben, soviel ich bei dem sehr geringen Entgegenkommen des dortigen Beamten habe ermitteln können; in einer handschriftlichen Chronik der Oelsnitzer Patrizierfamilien, die mit dem Jahre 1688 einsetzt, ist die Rosenmüller'sche Familie ebenfalls nicht enthalten. Sie war zu jener Zeit also nicht mehr in dem Orte oder gehörte den unteren Schichten der Bürger an. Heute ist in der Stadt der Name nicht mehr vertreten. Doch giebt es, abgesehen von anderen Gegenden Deutschlands, im Dorf Unterlohse bei Plauen noch Rosenmüllers. Der tüchtige Theologe Joh. Georg Rosenmüller (1736—1816) mit seinen beiden in der Wissenschaft bekannten Söhnen Joh. Christoph (Anatom und Arzt) und Ernst Friedrich

---

[1]) Der Grabstein bestimmt die Dauer seines 1684 beschlossenen Lebens auf „XIII lustra", also 65 Jahre. Die Rechnung mag aber etwas vereinfacht sein. Die bisher meist angenommene Zahl 1615 hat viel weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Sie setzt die Geburt entschieden zu früh an, auch 1619 denken wir uns besser als frühesten denn als spätesten Zeitpunkt.

Karl (Orientalist und Theologe)[1]) stammen der Annahme ihrer Nachkommen zu Folge, die freilich nicht urkundlich zu begründen ist, von dem Musiker des 17. Jahrhunderts.

Wie dem auch sei, — wir würden den Mangel an beglaubigten Nachrichten über die Rosenmüller'sche Familie und ihre Schicksale gern verschmerzen, wenn wir über die Geburtszeit und die Jugendjahre Johann's Genaueres wüssten. Das Datum seiner Geburt, die Namen der Eltern und Paten etc. lassen sich darum nicht mehr feststellen, weil das Kirchenbuch im Jahre 1632, also nicht lange nach jener Zeit bei einem Brande, der einen grossen Theil der Stadt einäscherte, mit zu Grunde gegangen ist. Der Krieg hatte Schuld. Das Voigtland blieb zunächst von den Nöthen des dreissigjährigen Krieges verschont. Oelsnitz, ein reicher Ort in dem fruchtbaren Lande, konnte sich ungestört fortentwickeln. Die Industrie blühte schon damals. Die hauptsächlichsten Zweige waren Tuchmacherei, Goldschmiederei, Bierbrauerei.[2]) So hat Rosenmüller in friedlicher Stille heranwachsen können; die Jugendjahre sind die ruhigsten seines Lebens gewesen. Im Jahre 1632 zog der kaiserliche General Holke mit Graf Piccolomini zusammen verwüstend durch das protestantische Voigtland. Namentlich der erstgenannte hauste auf das schrecklichste. Wohin er kam, da war es mit dem Wohlstande auf lange Zeit vorbei. Am 13. August wurde durch ihn die Stadt Oelsnitz erobert und völlig zerstört. Die meisten Gebäude brannten nieder, darunter das Rathaus, die Hauptkirche. Wenige Einwohner kamen mit dem nackten Leben davon. Und wenige Jahre später, 1640, als man schüchtern mit dem Wiederaufbau der Stadt begonnen hatte, brach ein ähnliches Unglück über dieselbe herein. Diesmal waren es die Schweden, die für Sachsens Friedensschluss mit dem Kaiser durch

[1]) Allg. Dtsch. Biog., Bd. 29; 1889, S. 219 f.

[2]) Diese wie die folgenden Nachrichten sind geschöpft aus: J. G. Jahn, Urkundliche Chronik der Stadt Oelsnitz. 1872.

Verwüstung und Plünderung im Lande sich rächten. Zu jener Zeit aber befand sich Rosenmüller nicht mehr in Oelsnitz, die erste Zerstörung der Stadt hat er vielleicht auch nicht mit durchgemacht. Wo er jedoch gewesen sein mag, unberührt ist er von den schlimmen Zeiten sicher nicht geblieben; ähnliche Vorfälle ereigneten sich überall in den vielgeprüften sächsichen Landen, und nicht nur dort, sondern im ganzen Deutschen Reiche. Der Knabe und Jüngling hat sie mit durchgemacht und durchgelitten. Mit 10 Jahren wird er, wie es üblich war, auf eine gelehrte Schule gekommen sein. Eine sächsische Anstalt war es wahrscheinlich, wo er seine wissenschaftliche Ausbildung empfing; welche, wissen wir nicht.[1]) Auch die erste musikalische Anleitung wird ihm hier zu Theil geworden sein, und als Mitglied des Schülerchors hat er wahrscheinlich eine gute Kenntnis der musikalischen Litteratur und Gesangspraxis gewonnen. Die Musiker des 17. Jahrhunderts haben fast sämmtlich denselben Entwicklungsgang gehabt. Sie bereiteten sich für einen wissenschaftlichen Beruf vor, besuchten eine Gelehrtenschule und Universität, versuchten sich auch wohl noch eine Zeit lang in der praktischen Ausübung dieses Berufes, ehe sich die neben dem Studium gelernte und geübte Musik in den Vordergrund drängte. Dann erst widmete man sich ihr ganz, indem man je nach Fähigkeit und Verdienst in eine Organisten-, Kantorenoder Kapellmeisterstelle einrückte. Am häufigsten sind unter den Musikern der Zeit die Juristen und Theologen. Rosenmüller war Theologe. Zweifellos ist aber, dass er sich sehr früh schon mit der Musik beschäftigt hat, früher als z. B. Heinrich Schütz. Dafür zeugt die technische Meisterschaft, die er schon in jungen Jahren besass.

Rosenmüller bezog die Universität Leipzig zum Sommersemester des Jahres 1640, als Georg Tobias Schwenden-

---

[1]) **Erkundigungen in Meissen, Grimma, Zwickau, Görlitz, Schneeberg, Pforte und Leipzig haben ein negatives Resultat gehabt.**

dörffer Rector magnificus war. Er zahlte, wie die Matrikel angiebt, „4 Groschen“ Immatrikulationsgebür, nicht viel im Vergleich zu den von andern reicheren Studenten erhobenen Summen. Doch ein „pauper“ war er auch nicht, denn diese wurden unentgeltlich aufgenommen. Entweder also lebten noch seine Eltern, und zwar in bescheidenen Verhältnissen, oder er hatte einen Gönner gefunden, welcher nothdürftig die Kosten seiner Ausbildung deckte. — 21 Jahre ungefähr zählte er damals; ein ziemlich hohes Alter. Doch hat sich nicht feststellen lassen, ob er vor Leipzig schon eine Universität[1]) besucht hat. Die Kriegszeiten legten auch dem Unterricht manches Hinderniss in den Weg. Für die Wissenschaft und Kunst musste ein grosser Teil des Interesses bei der Schul- und Universitätsjugend verloren gehen. Der Krieg und alles, was er mit sich brachte, hinterliess auch in ihnen tiefe Eindrücke. Ordnung und Zucht lockerte sich. Früh hörte das heranwachsende Geschlecht von grossen Thaten, von freien, kühnen Lebensanschauungen, sah aber auch Zügellosigkeiten und Rohheiten, sittenloses Wesen und unstäte Abenteuerlust. Rosenmüller blieb nicht unbeeinflusst von dieser wild bewegten Welt. Aus seinem reichen, aber unklaren Leben, in das eine dunkle, hässliche Affaire hineinspielt, glauben wir es herauslesen zu können, dass er ein Kind des dreissigjährigen Krieges war. Nicht ein gleichmässiges, enges und stilles Kantorendasein hat er geführt, wie z. B. sein etwas älterer Zeitgenosse Andreas Hammerschmidt.

Zunächst freilich haben seine Schicksale garnichts Ungewöhnliches. Nach Beendigung der Studien, vielleicht auch schon während des Universitätsbesuches, fand er eine Stellung, die ihm eine gesicherte, ja ehrenvolle Zukunft verhiess. Er wurde Collaborator, Hilfslehrer an der Leipziger Thomasschule.

Term. Crucis 1642 wird er in den Stadtkassen-

[1]) Halle-Wittenberg und Jena waren es nicht.

rechnungen zum ersten Mal als solcher erwähnt.[1]) Seine Anstellung kann schon einige Zeit früher erfolgt sein, da in den Rechnungen des voraufgehenden Jahres die Collaboratoren nicht namentlich aufgeführt werden. Er bekommt vierteljährlich 10 fl. Gehalt. — Die Thomasschule erfreute[2]) sich eines ausgezeichneten Rufes. Zwar hatte die Stadt gerade damals schwer zu kämpfen, und es kostete grosse Anstrengungen, die Schule während des Krieges nicht verfallen zu lassen. Das mit der Anstalt verbundene Alumneum wurde im Jahre 1649 nur durch die Hilfe des Kurfürsten Johann Georg I. und die Aufopferung der Bürgerschaft vor der Auflösung bewahrt.[3]) Die Schule war sehr alt und hatte sich namentlich im 16. Jahrhundert, als sie protestantisch geworden und in Besitz der Stadt übergegangen war, gedeihlich entwickelt. Das Lehrerkollegium wurde stetig vermehrt und bestand zu der Zeit, als Rosenmüller in dasselbe eintrat, aus dem Rektor (— erst 1657 trat dieser Titel an die Stelle des „Schulmeisters“, Ludi magister —), Conrektor, Kantor, Tertius, Quartus, Baccalaureus funerum, Baccalaureus nosocomii und einer wechselnden Anzahl von „Gesellen“, Collaboratoren. Rektor war (1640—1676) M. Georg Cramer, Conrektor (1642—1663) Friedr. Rappolt, beides namhafte Gelehrte. Der Kantor war ein einflussreiches Mitglied, dem Range nach kam er gleich hinter dem Leiter der Schule und seinem Vertreter. Er hatte als Direktor des Schülerchors eine wichtige Stimme bei der Aufnahme und Beförderung der Schüler; durchaus

---

[1]) Urkundliche Nachrichten aus Leipzig verdanke ich der Güte des Herrn Organisten B. F. Richter, der mir bereits gesammeltes Material überlassen und meiner Arbeit fortdauernd grosses Interesse geschenkt hat.

[2]) Die Thomasschule zu Leipzig von Gottfried Stallbaum. Leipzig 1839. Die Abhandlungen von Richard Sachse: »Jakob Thomasius, Rektor der Thomasschule«, und »das Tagebuch des Rektors Jakob Thomasius«, Beigaben zu den Jahresberichten der Thomasschule 1894 und 1896, führen speciell ins 17. Jahrhundert.

[3]) Stallbaum S. 62 Anm.

gleichwertig stand neben dem wissenschaftlichen Unterricht die musikalische Ausbildung. Da der Chor der Thomasschüler, der wesentlich aus den Alumnen bestand, die gottesdienstliche Musik in den Hauptkirchen der Stadt auszuführen hatte, da ferner durch Mitwirkung bei Leichenbegängnissen und durch Currende singen die fast stets unbemittelten Alumnen sich und der Anstalt Geld verdienten, so musste der städtischen Verwaltung auserordentlich viel an der Musikpflege in der Schule liegen. Wir sehen denn auch, dass man sich stets bemühte, die tüchtigsten musikalischen Kräfte für die Kantorenstelle zu gewinnen, und die lange Reihe der Thomaskantoren enthält fast ausschliesslich berühmte Namen. Mit dem Eintritt des 17. Jahrhunderts beginnt der musikalische Ruf der Anstalt sich weit zu verbreiten. 1594—1615 war Sethus Calvisius, 1615—1631 Joh. Herm. Schein Kantor; der eine zählt zu den bedeutendsten Theoretikern, der andere zu den ersten Musikern seiner Zeit. 1631—1657 Tobias Michael. Bei ihm müssen wir verweilen, da seine Einwirkung auf Rosenmüllers künstlerische Entwickelung von Bedeutung war. Die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Männern waren, so weit wir sehen, gut und freundliche. Michael befindet sich unter den „Patronis“, denen Rosenmüller den ersten Titel seiner „Kernsprüche“ 1648 gewidmet hat. Wahrscheinlich war Rosenmüller sein Schüler in der Musik, und zwar schon, als er noch Student war. Michael mag ihm auch zu der Anstellung an der Thomasschule verholfen haben. — Er stammte aus einer musikalisch mehrfach verdienten Familie.[1] Sein Vater, Rogier Michael, war lange Jahre Kapellmeister am Dresdener Hof und ein hervorragender Künstler. Als er alt geworden war und seine Musik mit ihm, da hob ihn der junge geniale Heinrich Schütz langsam aus dem Sattel, bis er in die Stelle des

[1]) Quellen bei Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik Bd. II, S. 271 ff. Ueber den Vater auch: Reinhard Kade, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V, 1889, S. 272 ff.

1620 Verstorbenen einrückte. Gerade so war das Verhältniss des alternden Tobias zu Rosenmüller, wie wir gleich sehen werden. Rogier hatte mehrere Söhne, die sich musikalisch bethätigten, und die sich alle, wie es scheint, in Leipzig zusammenfanden. Samuel Michael war seit 1630 Organist an der dortigen Nikolaikirche, also Rosenmüllers, wenn auch nicht direkter Vorgänger im Amt. Ueber Christian Rogier wissen wir nichts Sicheres, doch war er auch in Leipzig. Mit diesen Musikern hat der junge Komponist wahrscheinlich verkehrt und von ihnen gelernt. Tobias, für uns der wichtigste, ist unter den Brüdern der bekannteste. Die Berühmtheit freilich des Vaters erlangte und verdiente er nicht. Er war ein tüchtiger, braver Musiker, der tapfer mit seiner Zeit gleichen Schritt zu halten suchte, an eigenen Ideen aber keinen grossen Reichtum besass. Er ist in der Technik Meister. Nicht dass er seine Ehre in der Ueberwindung besonders schwieriger Formen gesucht hätte: im Gegenteil, so weit ich ihn kenne, ist er erstaunlich einfach, bescheiden. Die vollendete Geschlossenheit aber, die stets zu Tage tritt, die gleichmässige, durchgebildete Ruhe, ist gewiss nicht weniger schätzenswerth und musste ihn gerade zum Lehrer besonders geeignet machen. Die „Kernsprüche" zeigen in ihrer ganzen Anlage und ihrem Charakter deutlich den Einfluss seiner klaren, sympathischen Kompositionen. Neben einer Anzahl handschriflicher Werke besitzen wir das einzige von Michael herausgegebene Druckwerk: „Musikalische Seelenlust" etc., 2 Teile, 1635 und 1637.[1]) Die Vorrede des zweiten Teils enthält wichtige Mitteilungen über die musikalischen Zustände der Zeit und seine Anschauungen über den Vortrag konzertmässiger Werke von Seiten der Sänger (Siehe gleich unten einen Auszug daraus). Michael hatte die schwersten Leiden und Bedrängnisse durch den Krieg erfahren. Er war in Sondershausen Kapellmeister, als diese Stadt einer gänzlichen

[1]) Ich benutze das Exemplar der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Zerstörung anheimfiel und musste mehrere Jahre lang als Kopist sein Leben fristen, bis ihn die Berufung nach Leipzig aus der Notlage riss. Hier war es um die Musikpflege verhältnissmässig gut bestellt. Die Stadt that alles, was sie zur Erhaltung einer würdigen Kirchenmusik vermochte. In einer Zeit aber, wo man in beständiger Sorge lebte, sein Hab und Gut, ja nur sein Leben zu erhalten, war der Anteil an der Kunst überhaupt begreiflicher Weise ein geringer. Was lag den Leuten jetzt an einem Gottesdienst, der prächtig ausgestattet war mit Chor-, Solo- und Orchestermusik! Sie waren auch ohne solche Hilfsmittel zur Andacht gestimmt, und wer in die Kirche ging, suchte keinen künstlerischen Genuss dort. Michaels Worte in der erwähnten Vorrede mögen etwas übertrieben sein. Sie verraten in ihrem moralisirenden Kanzelton den theologischen Musiker, geben uns aber doch ein lebendiges und geradezu erschreckendes Bild von der verheerenden Wirkung des Krieges auf das musikalische Leben der Zeit. — Als er noch jung gewesen sei, habe die Musik noch „stattliche Fautores und Patronos unter Hohen- und Nieder-Standes Personen gefunden, welche ihr nicht allein nothdurftigen und ehrlichen Unterhalt, sondern auch ziemlichen und gebührenden Respect gegönnet: So haben sich zugleich viel feine ingenia auch unter uns Teutschen gefunden, welche dieselbe mit großer Lust, Fleiß und Begierde tractiret und sowohl in deren Theoriâ als Praxi vocaliter und instrumentaliter ein stattliches zu wege gebracht. Dahero endlich geschehen, daß man fast in ganzem Teutschlande, nicht allein an allen großer und kleiner Herren-Höfen, sondern auch in vielen Städten, nach jedes Orts Gelegenheit, ziemlich wolbestellete Corpora musica gefunden.

Es hat solches aber nicht sehr lange gewährt, sondern es haben sich bald vielerley Ursachen und Mittel herfürgetan, dadurch die gute Kunst geschwind wieder zu sinken und nunmehr, wo nicht gantz und gar ausgerottet zu werden, doch (wie man zu sagen pfleget) ad restim zu kommen, angefangen.

Unter welchen meines Erachtens und in genere nicht die geringsten: Weil genugsam widrige Köpffe, ἄμουσοι und Wüstlinge aufgestanden, welche, weder der Music noch ihren cultoribus (wenn sie nicht etwa zugleich die vices parasiti auff sich nehmen, oder kurtzweilige Räthe bedeuten wollen) einigen Bissen Brodt, geschweige dann einen Respect gegönnet, ja vielmehr, weil man weder den Beutel damit füllen, noch Hunger und Durst damit stillen könte, dieselbe, wo nicht gar als eine schädliche, doch als eine unnütze, untüchtige Kunst abzuschaffen, die Kosten auff was besseres (si diis placet) zu wenden sich bemühet.

Hierzu hat nicht wenig gethan, daß der wenigste Theil unter den Musicis (welches ich leider! sowol beklagen als bekennen muß) eines feinen sittigen eingezogenen Lebens der Gottesfurcht und anderer, einen Kunst liebenden, geschweige einen Christen-Menschen wol anstehenden Tugenden, sondern viel mehr eines asotischen, wüsten und ärgerlichen Lebens beflissen, dadurch sie denn sich selber und die liebe Kunst häßlich prostituiret und verschändet haben . . . . so daß unter einen feinen fundierten Künstler und einen Bierfiedler wenig oder gar kein Unterschied gemacht wird, daß jener [jeder] gute Geselle, weil er sahe, daß man durch die liebe Music, zu Respect, Vermögen oder irgend einer Dignität gelangen könte, und daß offtmahls die liebe Music einem, der kaum seinen Namen, das A B C oder etzliche Ziffern und Nullen hat schreiben lernen, in die Hände sehen muß, loco symboli zu sagen pflegte:

Wiltu reich werden und geehrt,
Vor geschickt gehalten und gelehrt,
So laß die Music ungeacht,
Sonst wirstu selber werden veracht.

Anderer special — und vielmehr Ursachen ihres Abnehmens und Unterganges vor dißmahl zu geschweigen — kömmet endlich vollend der höllische Trawer-Geist und Störenfriede mit seinen Martialischen Gelegenheiten darzu und wil dem Fasse den Boden gar ausstoßen und fast vor

allen andern die arme Music aus dem Wege räumen. Wormit er gewißlich und im Grunde nicht sowohl und eben den Bissen Brodt, welcher auff sie gewendet wird, als vor allen Dingen Gottes Lob und Ehre, Christliche Hertzen Seelen-Lust und Frewde und also der rechten Form oder End-Ursache, worzu solche von Gott den Menschen verliehen, meynet und zu nichte machen wil, Inmaßen er es dann ziemlich hoch und soweit gebracht, daß noch ein ebnes übrig und vor Augen ist ...."

Fragen wir uns, was Rosenmüller von dem Manne, mit dem er in so nahe Berührung trat, lernen konnte, und wie weit er in der That von ihm abhängig wurde. Vor allem wirkte die Richtung Michaels bestimmend ein. Rosenmüller war von Hause aus für die moderne Musik gewonnen, er hat die alte contrapunktische Manier als die massgebende Stilart nicht mehr kennen gelernt. An ein Abbrechen der Tradition jedoch, an eine bewusste Revolution in der Musik ist ja in Deutschland damals keineswegs zu denken, am wenigsten bei Michael. Er stand durch die Lehrzeit bei seinem Vater dem vergangenen Jahrhundert noch nahe genug; der Stil im ersten Teil seiner „Musikalischen Seelenlust" ist im ganzen noch der des Madrigals, und sein Vorgänger im Amt, Herm. Schein, mit dessen Kompositionen auch Rosenmüller gewiss sehr genau vertraut war, gab das Beispiel eines unvergleichlichen Meisters in der „Madrigalischen Manier" einer Kompositionsart, welche mit durchaus polyphoner Technik einen stark individuellen lebhaften Ausdrnck verband. Die Sorgfalt und Rundung in der Ausführung, der klare und einfache Bau, der des Lehrers Arbeiten charakterisirt, wirkte am meisten auf Rosenmüller. Als hervorstechendsten Zug in unseres Künstlers Physiognomie finden wir dies Streben nach Einheitlichkeit, nach künstlerischer Durchbildung in allen seinen Werken. Winterfeld hat schon darauf hingewiesen. Sicher ist hier Michaels Einfluss mit natürlicher Anlage und Neigung Hand in Hand gegangen. Die starke

Vorliebe Rosenmüllers für geistliche, kirchliche Musik werden wir mehr auf Rechnung der Zeit im ganzen als gerade Michaels zu setzen haben. Sie stand noch durchaus im Vordergrund, wenngleich das weltliche Lied, Klavier-, Orgel- und Lautenmusik immerhin Elemente waren, die eifrige Pflege fanden. Ihnen hat Rosenmüller fast gar keine Aufmerksamkeit zugewendet.

Dagegen hat er ein Feld mit vielem Talent und grosser Hingabe beschritten, das Michael dem Anschein nach fremd war, ebenso wie Schütz: die Instrumentalmusik, als Zusammenstellung mehrerer Instrumente zu einem vom vokalen Element freien Klangkörper verstanden. Da gleich das erste Werk, das er herausgab, Instrumentalstücke waren, so scheint es, dass noch andere Einflüsse in der musikalichen Lehrzeit des Leipziger Studenten und Collaborators mächtig waren. Es erschienen: „Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, / mit drey Stimmen / Und ihrem / Basso pro Organo / Gesetzet / von / Johanne Rosenmüllern / Olsnic. Variscô. / Leipzig / In Verlag Heinrich Nerrlichs / druckts Timotheus Hön / Im Jahr Christi 1645.“ Also eine Sammlung von Tänzen. Kleine bescheidene Stücke, die uns von einer ungewöhnlichen Fähigkeit des Verfassers noch keinen ausreichenden Beweis geben können; nicht einmal von der Herrschaft über die musikalische Technik. Denn hier kam es wesentlich auf Frische der Erfindung an, nicht auf besondere Feinheiten in der Stimmführung oder die Beherrschung eines grossen Apparates. Schade, dass die Unvollständigkeit des einzigen, bisher ans Tageslicht getretenen Exemplars[1]) der genaueren Würdigung im Wege steht. Es fehlt die Oberstimme und damit leider auch die vielleicht sehr wichtige Vorrede und eine etwaige Widmung. Immerhin reicht das, was erhalten ist, zur ungefähren Feststellung des künstlerischen Werthes, den das Werk besitzt, aus, und ausserdem ist die Ergänzung der

---

[1]) **Bibliothek der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel.**

der fehlenden Stimme in vielen Fällen nicht schwer, wenn man sich einmal in die Stilart der zahlreichen Tanzkompositionen, die Deutschland in jener Zeit hervorbrachte, eingelebt hat und die weiteren Instrumentalwerke Rosenmüllers kennt.

In derselben Zeit that er auch die ersten Schritte auf dem Gebiet des geistlichen Konzerts, wo er später sein Höchstes leisten sollte. Im Laufe der vierziger Jahre entstanden die Stücke, die gesammelt herauskamen unter dem Titel: „Kern-Sprüche / Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes / und Neues Testaments, theils auch aus etlichen alten Kirchenlehrern genommen und in die Music mit 3. 4. 5. 6. und 7. Stim/men samt ihrem Basso Continuo, auff unterschiedliche Arten, mit und / ohne Violen gesetzet / von / Johann Rosenmüllern. / In Verlegung des Autors und bey demselben / in Leipzig zu finden. / Leipzig, Gedruckt bey Fried. Lanckischen sel. Erben. 1648."

Der zweite Teil führt den Titel: „Andere Kern-Sprüche" u. s. w. und ist nicht mehr im Selbstverlag erschienen, sondern: „Auff Kosten Zachar. Hertels, Buchführers in Hamburg, / druckts in Leipzig mit Fried. Lanckisch Schriften / Christopherus Cellarius, 1652." Die Datirung des zweiten Teils ist keine einheitliche. Die Vokalstimmen haben die Jahreszahl 1652, die instrumentalen 1653. Die Widmung (in der Prima Vox) ist datirt: „Leipzig, am Neuen Jahrs Tage 1653."

Das Werk enthält in seinem Charakter nichts, das von den sehr zahlreichen zeitgenössischen Produktionen auf diesem Gebiet bedeutend abwiche, auch kaum etwas, das ihm einen hervorragenden Platz unter denselben anwiese. Man hat dieser Jugendarbeit, die viele Schönheiten enthält, und die wir als Grundlage der Rosenmüllerschen Konzertkompositionen genau besprechen werden, zuviel Ehre angethan, wenn man sie Rosenmüllers Hauptwerk genannt hat. Auch Winterfeld in seiner wenig ergiebigen Besprechung räumt ihr gegenüber den anderen Kirchenwerken

einen zu grossen Platz ein. Eine souveräne Beherrschung und Ausnutzung der sehr einfachen Mittel zeichnen das Werk aus. Frische und Lebendigkeit machen es uns lieb. Ein Schüler ist der Verfasser nicht mehr, hier hat er sein Meisterstück geleistet.

Beiden Teilen des Werks, das im 17. Jahrhundert eine weite Verbreitung hatte und uns in einer Reihe vollständiger Exemplare erhalten ist, sind Vorreden beigegeben, und wir lesen auf dem Titelblatt die Namen der „Großgünstigen, Hochgeehrten Herren und vornehmen sehr werthen Freunde und Gönner," denen der Komponist durch die Widmung huldigt. Danach muss sich Rosenmüller einen grossen Kreis von „Patronis", die doch zugleich Verehrer seines künstlerischen Talents waren, allmählich in Leipzig erworben haben. Es sind mehrere „wohlverordnete" Mitglieder „E. E. Hochweisen Raths," ein „fürnehmer Apotheker zum schwartzen Mohr" und eine bedeutende Anzahl „allerseits berühmte Handelsleute." Die Leipziger Kaufleute müssen damals ganz besonders für die Musik und die Musiker eingetreten sein. Ausserdem erscheint Tobias Michael, „wohlverordneter Director Chori Musici." — Ferner sind dem ersten Teil zwei Lobgedichte vorgedruckt, die an Geschmacklosigkeit miteinander wetteifern. Ein lateinisches von „L. Hieronymus Kromayer S. S. Theol. Profess. Extraord. et Orat. Ord.", demselben, der durch eine Kirchengeschichte sich bekannt gemacht hat, und ein deutsches von Caspar Ziegler, der damals in Leipzig Theologie studierte und ein „Stubengeselle" des Joh. Georg Albinus war, den wir noch kennen lernen werden. Beide waren gewiss Rosenmüllers gute Bekannte, Studienfreunde, die zum Preise des jungen Komponisten den Mund gewaltig voll nahmen. — Die Vorreden sind langathmig und wortreich und ergehen sich in frommen Betrachtungen über Wesen und Wirkung der Musik. Um einen Begriff von der in ihnen ausgesprochenen Anschauungsweise zu geben, mag die des ersten Teils hier stehen:

„Großgünstige Hochgeehrte Herren etc., Gleich wie die Proportiones Musicae nicht allein der Natur in gemein, und fürnemlich der Planetischen Welt, nach des Herrn Kepleri subtilen Erfindungen, eingepflantzet sind, sondern auch dem innerlichen Menschen so fest eingedrucket worden, daß derselbe ohne einem Lehrmeister leichtlich die Zusammenstimmungen von den unfreundlichen Thönen unterschieden mag: Also haben auch dieselbigen in Erregung oder Stillung Menschlicher Bewegung zu allen Zeiten eine solche Wirckung von sich sehen lassen, daß man heutiges Tages denjenigen, welcher von keiner Harmoni wissen oder hören will, nicht unbillich vor einen Vnmenschen oder Stieffkind der Natur achten und ausruffen mag. Denn daß ich itzo geschweige, wie dieselbige in allgemeinen Aufruhren offtermahls die Gemüther zu Frieden gestellet, in öffentlichen Schlachten hitziger gemacht, wie sie den Triumphzügen einen grösseren Pracht gegeben, wie sie die Barbarischen und wilden Gemüther mehrentheils gesänfftiget, wie sie allerhand leibliche Kranckheiten vertrieben, ja die wilden Thiere offt und vielfeltig zahm gemacht haben, so findet sich in Warheit der grössefte, gewissefte und herrlichste Nutz bey einer gläubigen Seelen, wenn sie sich nach ihrem Gott und den versprochenen ewigen Gütern sehnet, mit einer sonderbahren Andacht darnach seufftzet und bey einer solchen liebreichen Harmoni gleichsam brennet. Vnd müßte in Warheit der jenige ein lebendiger Teuffel seyn, welcher, wenn er ein Miserere oder vielleicht einen göttlichen Straff-Spruch in einer durchdringenden Harmoni anhöret, nicht wolte nur in etwas zur Erkenntnis seiner Sünden bewegt werden: die jenige Seele müste ihr eigener Richter und Hencker seyn, welche aus einem wohlklingenden Trost-Spruche ihr selbst unauflößliche Ketten, hellisch Feuer, und die ewige Pein zusprechen und herausklauben wolte, der jenige Geist müste nicht wohl bey Sinnen seyn, welcher wenn er von der unvergänglichen Freude des ewigen Lebens eine artige Zusammenstimmung höret, ihm doch wolte dieser Welt Wollust so sehr gefallen lassen, daß

er auch nicht einmal eine Begierde nach dem ewigen tragen könte. Dieser Vrsachen wegen hat der Herr Lutherus der lieben Music ein herrliches Zeugnis beygeleget, und nicht unbillich gesagt: „Wer die Musicam verachtet, wie denn alle Schwermer thun, mit dem bin ich nicht zu Frieden. Denn die Musica ist eine Gabe und Geschencke Gottes, nicht ein Menschen-Geschenck. So vertreibet sie auch den Teuffel, und macht die Leute frölich, man vergisset darbey alles Zorns, Vnkeuschheit und anderer Laster. Ich gebe nach der Theologia der Musik den nechsten locum und höchste Ehre. Vnd man siehet, wie da David und alle Heiligen ihre gottselige Gedancken in Verß, Reime und Gesänge gebracht haben etc. Er selbsten der Herr Lutherus ist ein zimlicher Meister in dieser Kunst gewesen, hat auch ein grosses darinnen bewiesen, indem er in unseren Kirchen so trostreiche Texte uud Melodeyen vorgesungen und den Gottesdienst dermaßen eyfertig (?) gemacht, daß wir ihm noch heutiges Tages nicht genugsam dancken können. Es rühmt ihn dannenhero der alte Johannes Walter, welcher zu seiner Zeit Churfürstlicher Capell-Meister gewesen: So weiß und zeuge ich wahrhaftig (sagt er) daß der heilige Mann GOttes Lutherus, welcher Deutscher Nation Prophet und Apostel gewesen, zu der Musica in Choral und Figural Gesänge grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und offtmahls gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und frölich im Geist ward, daß er des Singens schier nicht konte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wuste etc. Vnd siehet, höret und greiffet man augenscheinlich, wie der Heilige Geist so wohl in denen Autoribus, welche die Lateinischen als im Herrn Luthero, welcher itzo die Deutschen Choral Gesänge meistentheils gedichtet und zur Melodey bracht, selbst mitgewircket: Wie denn unter andern

aus dem Deutschen Sanctus (Jesaia dem Propheten das geschah etc.) zu ersehen, wie er alle Noten auff den Text nach den rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet hat etc.

Weil dann ein solcher trefflicher Nutz und darneben gar eine entzückende Anmutigkeit aus der Geistlichen Music zu nehmen ist, mir auch über das obligen wil, das mir von Gott anvertrauete Pfund zn vermehren und meinem Nechsten damit zu dienen: Als habe ich mich mit guten Freunden zu ergötzen, folgende Kern-Sprüche Concertweise gesetzet, und nachdem ich dieselbe bey andern nicht unannehmlich befunden, itzo endlich zum Druck befördern wollen.

Daß aber meinen hochgeehrten Herren ich diese meine wenige Arbeit zugeschrieben und ihre Lobwürdige Nahmen hierauff gesetzet habe, ist aus diesen Vrsachen geschehen, weil ich von ihnen allerseits bißhero mit unzehlich viel Gutthaten gleichsam überheuffet, und zu einer unmöglichen Danckbarkeit von Tage zu Tage durch Vermehrung gemelter Wolthaten angestrenget worden, also, daß ich mich hette schämen müssen, da ferne ich ihnen nicht dieses wenige, als ein Denckmahl meiner Schuldigkeit, hette zubringen sollen. Bitte demnach dienstlich, sie wollen diesemgeringschätzigen Wercklein die freundlichen und geneigten Augen, mit welchen sie meine wenige Person seithero gewürdiget, gleichfals gönnen, und daraus meinen Willen, daß ich mich gerne von den Banden meiner schuldigkeit erlösen wolte, erkennen. Soll mir Gott das Leben und Gesundheit verleihen, wil ich dahin bedacht seyn wie ich anderer Gestalt mich loß wircken, und meine Danckbarkeit in der That darstellen möge. Inmittelst befehle ich sie in den Schutz des Allerhöchsten, und mich darneben in ihre beharrliche Gewogenheit. Leipzig den 15. Octobris Anno 1648.

Meiner allerseits Hochgeehrten Herren

dienstschuldiger

Johann Rosenmüller."

Wir erkennen auch hier den Theologen am Ton. Religiosität zu fördern der Zweck der Musik und ihres vornehmsten Teiles: der Kirchenmusik! Die Vorrede des zweiten Teils ist genau entsprechend. Dieselben erbaulichen Salbadereien, und wiederum Luther als Autorität. Ueber Eins freuen wir uns: Rosenmüller hat eine hohe Meinung von seiner Kunst and von seinem Beruf. Und Eins ist uns wichtig: Er sagt selbst, dass er sein Werk nicht hintereinander verfasst und gleich zum Drucke befördert hat, sondern die Stücke, wie sie entstanden, vorgeführt und, durch den Beifall seiner Freunde und Hörer ermuntert, sich zur Sammlung und Herausgabe verstanden hat. Das führt uns zu der Thätigkeit, die der Collaborator neben seinem Amte hatte, und damit zur weiteren Verfolgung seiner Lebensschicksale zurück.

Walther sagt uns, Rosenmüller bekam als Collaborator „ungeachtet Tobias Michaelis Chori Musici Director war, einen à parten Chor." Gerber fügt zu dieser Angabe das Jahr 1648 hinzu und giebt als Grund an, dass Michael, „beständig kränkelnd und von der Gicht geplagt", nicht mehr viel habe leisten können, und dass er darum dem „jungen, feurigen, talentvollen" Rosenmüller das Feld geräumt habe. Die Thatsache ist richtig, sie bestätigt sich aus urkundlichen Nachrichten, die gleich anzuführen sein werden. Rosenmüller, der gewiss von vorneherein für den Schülerchor herangezogen worden ist, zur Vertretung des Kantors, auch wohl zur Ausführung der Orgelbegleitung, erwies sich als eminent tüchtig und gewann neben Michael eine selbständige Stellung als Dirigent. Doch haben wir nicht an einen zweiten Chor zu denken, sondern der Thomanerchor stand beiden gleichermassen zur Verfügung und wurde abwechselnd von dem einen und dem andern geleitet. Allmählich scheint sich übrigens Michael immer mehr zurückgezogen und dem Schüler völlig das Heft in die Hand gegeben zu haben. Mittlerweile wusste sich dieser durch seine musikalische Fähigkeit ein solches An-

sehen zu verschaffen, dass ihm im Jahre 1653 die Anwartschaft auf die Kantorstelle vom Rat förmlich zugesprochen wurde. Wir können die darüber gepflogenen Verhandlungen verfolgen. In dem dritten Ratsprotokollbuch ist unterm 19. März 1653 zu lesen: „in eodem conventu haben alle anwesende vnd obspecificierte herrn der 3 Räthe einhellig beschlossen, daß Joh. Rosenmüllern die expectantz oder succession zur cantorsstelle in der Thomasschule, wann sich dieselbe verlediget, versprochen werden solle, doch daß ihm gewiße erinnerung geschehe." Mit dieser Erinnerung ist, wie ich meine, nichts Anderes als die Abnahme des Versprechens gemeint, sein Amt später pflichtgetreu zu verwalten. Dies wird in einem zweiten Aktenstück, das über die Angelegenheit sich erhalten hat, ausgeführt. Rosenmüller nämlich hatte sich mit der mündlichen Zusicherung nicht zufrieden stellen lassen, sondern, im Falle man ihn wirklich dauernd fesseln wollte, eine festere Gewähr verlangt. Und auch dazu verstand sich der Rat. (Thomas-Schulakten VIII, B. 5 p. 6 ff.) „Demnach E. E. Rath alhier HE. Johan Rosenmüllern die Vertröstung thun laßen, weil er sich geraume Zeit des chori musici treulich vndt fleißig alhier angenommen, daß er zur succession des cantoris zu St. Tomas alhier, als directoris chori musici, wann sich dessen stelle verledigte, vor andern befördert werden solte, derselbige auch zu mehrer versicherung, damit er inmittelst nicht andere gelegenheit ausschlagen vndt diesfalls in vngewißheit sitzen dürffte, umb dessen beglaubten Schein gebeten, Vnd E. E. Rath sich versiehet, er Rosenmüller werde bey künftig erlangter beförderung auch E. E. Rath als patrono allen gebührenden respect vnd ehre erweisen, danebenst auch die Jugend nach anleitung der Schulordnung fleißig instituiren, Vnd mit gebürend bescheidenheit mit derselben vmbzugehen wissen, als hat derselbige auf gemachten einhelligen Schluß aller drey Räthe solchen beschehenen ansuchen statt gegeben, vndt dahero ob gedachten Johan Rosenmüllern diese schriftliche Zusage vnd Expectantz zur künftigen succession be-

meltes directoris musici wan eine vacantz durch resignation oder in andern wege erfolgen solte, vnter gemeiner Statt Insigel wißentlich aushändigen lassen, So geschehen in Leipzigk den 19. Decembris Ao 1653."

Wir hören also, Rosenmüller hat sich des Chori musici „geraume Zeit" treulich und fleissig angenommen. Und dies Schriftstück beweist am besten, wie sehr man seine Kraft zu schätzen wusste.

Doch wir haben etwas vorgegriffen. Als diese bestimmte Aussicht auf einen so bedeutenden Posten sich Rosenmüller eröffnete, war er bereits in die erste Collaboratorstelle aufgerückt. — Ausserdem war er im Jahre 1651 Organist an der Nikolaikirche geworden. Diese zweite Hauptkirche der Stadt stand ebenfalls mit einer Schule in Verbindung, welche im Gegensatz zur Thomasschule mehr von den Kindern der bemittelteren Leute besucht wurde. Einen öffentlich auftretenden Gesangchor besass die Nikolaikirche nicht, der Thomanerchor wirkte in den Gottesdiensten beider Kirchen. Rosenmüller löste den Mag. Leonhard Beer (Behr) ab, welcher 1644—1651 Organist an St. Nikolai war. Wir sehen, Rosenmüller war nicht nur ein tüchtiger Komponist und Kapellmeister, sondern auch ein gewandter Orgelspieler, sonst wäre ihm die Stelle nicht zugefallen. Das verstand sich aber für einen Musiker jener Zeit von selbst. Orgel spielen konnte ein jeder, der eine Kirchenkomposition aufführen wollte, musste es können. Die Orgel wurde fast stets zur Begleitung herangezogen, a-capella-Gesänge waren eine Seltenheit. Bei Rosenmüller finden sie sich kaum. Eigene, ausgeführte Kompositionen für die Orgel oder andere Tasteninstrumente besitzen wir von ihm nicht und finden auch nirgends eine Andeutung, dass er solche verfasst hat. Auf diesem Gebiete hat sich der ganze Musikerkreis, in dessen Mittelpunkt Schütz stand, wenig oder garnicht bethätigt, während von anderer Seite, nur zum Teil unter italienischem Einfluss, zu derselben Zeit

Hochbedeutendes in der Klavier- und Orgelmusik geleistet wurde. — Der erste Collaborator hiess Baccalaureus funerum. Rosenmüller bekleidete das Amt spätestens seit Cruc. 1650. Sein Gehalt war gering, geringer als früher; es betrug 5 fl. vierteljährlich. Doch die Einnahmen, die er als Chordirigent bei den Leichenbegängnissen hatte, waren nicht unbeträchtlich. Die funera waren damals eine Angelegenheit von der grössten Wichtigkeit und die Schule spielte dabei eine Hauptrolle. Nach der Schulordnung vom Jahre 1634 gab es vier Arten. Entweder wirkte der ganze Coetus mit, oder die „grosse halbe Schule" (d. h. die drei obersten Klassen und die Quintaner), oder die „kleine halbe Schule" (d. h. die Primaner und Tertianer, oder die Secundaner und Quintaner wechselweise), oder viertens die „Viertelschule". Waren die Angehörigen des Toten nicht im stande, die erforderlichen Summen an die Geistlichkeit und an die Schule zu zahlen, oder war der Verstorbene ein Andersgläubiger, so machte man geringere Umstände, und statt der sonst üblichen Sterbegesänge wurden Busslieder gesungen.[1]) Das an die Schule zu entrichtende Geld wurde unter den Baccalaureus und die mitwirkenden Schüler verteilt, und da die letzteren meist ganz arm waren und am Notwendigsten Mangel litten, so waren ihnen die Leichenbegängnisse eine ebenso bedeutende wie willkommene Einnahmequelle.[2]) Choräle also hatten die Thomaner zu singen, und Rosenmüller hatte sie einzustudieren, und zu leiten. Man sang natürlich nicht die einstimmige Melodie, sondern einen mehrstimmigen (vier- oder fünfstimmigen) Tonsatz, entweder den ursprünglichen des Komponisten bezw. des

---

[1]) Vgl. R. Sachse: Das Tagebuch des Rektors Thomasius. Leipzig 1896. S. 4, 5.

[2]) Vgl. R. Sachse: Das Tagebuch des Rektors Thomasius, Leipzig 1896, S. 20 ff., über die mannigfachen Bemühungen der Bürgerschaft, dem Elend und der Armut der Schüler, die der Schule den Untergang drohten, abzuhelfen.

ersten Bearbeiters, oder benutzte eine der vielen, von Zeit zu Zeit erscheinenden Neubearbeitungen. In Leipzig wird man sich damals vorzugsweise des von Schein herausgegebenen „Cantionals“ bedient haben, das 1645, wahrscheinlich durch Michael, vielleicht unter Mitwirkung Rosenmüllers erweitert und erneuert wurde. Ein solches Amt aber regte natürlich einen Komponisten auch zu eigener schöpferischer Thätigkeit an. Wir dürfen annehmen, ohne dass davon eine Spur erhalten geblieben sei, dass Rosenmüller eine Anzahl neuer eigener Tonsätze den alten Melodien unterlegte. Ferner hat er sich als selbständiger Kirchenlieder-Komponist versucht. Am nächsten mussten ihm die Sterbelieder liegen. Wir besitzen zwei solche, die er als Baccalaureus funerum verfasst hat. Das eine: „Welt ade, ich bin dein müde“ entstand schon 1649; der Anlass für die Dichtung und Komposition war der Tod von D. Abraham Teller's, Archidiakonus an St. Nikolai, Töchterlein Johanna Magdalena, am 27. Februar dieses Jahres. Der Text geht in seiner Urgestalt vielleicht auf den Vater zurück. Albinus, der stets als Dichter genannt wird, hätte dann nur die Umformung zu einem allgemeinen Sterbelied vollzogen. Rosenmüller's Melodie ist die allbekannte, bis heute gesungene. — Von dem zweiten Liede, das auch einer bestimmten Gelegenheit seine Entstehung verdankt: „Alle Menschen müssen sterben“, besitzen wir den damals veranstalteten Einzeldruck, dessen Titel folgendermassen lautet: „Letzte Ehre, / Welche / Dem Ehrenvesten, Vorachtbarn und / Wolvornehmen / Herrn Paul von Hensberg, / alten Bürger und berühm / ten Handelsmann: / Als derselbe den 28. Maji früh üm 5 Uhr seines Alters / im 66. Jahr, in Christo seinem Erlöser sanfft und selig entschlaffen / und hernach den 1. Junii mit ansehnlicher Begleitung in seine Ruhestadt getragen wurde. / Denen Hochbetrübten, als Frau Wittwe, Kindern, / Herren Schwägern und Freunden zu Trost, und zur bezeigung seines Christlichen Mitleidens mit seiner / Poesi und Musick erweisen

wollen / Johannes Rosenmüller." Der Drucker ist derselbe wie bei den „Kernsprüchen". — Ob Rosenmüller wirklich nicht nur der Komponist, sondern auch der Dichter war, ist zweifelhaft. Sein Tonsatz ist trefflich gelungen, trotzdem aber ganz unbekannt geblieben. Paul von Hensberg war schon 1648 Rosenmüllers Freund, wie aus der Widmung des ersten Teils der „Kernsprüche" hervorgeht.

So haben wir ein Bild von der mannigfachen musikalischen Thätigkeit Rosenmüllers in dieser Leipziger Zeit. Auf allen drei Gebieten: dem Konzert, der Instrumentalmusik und dem Kirchenlied bewegt er sich mit dem gleichen Geschick und Talent. Noch ein Instrumentalwerk haben wir zu nennen, das in ähnlicher Art wie das Erstlingswerk 1645 gehalten, doch, wie es scheint, diesem gegenüber einen Fortschritt bedeutet. Es hat sich nicht erhalten, oder ist wenigstens bis jetzt nicht wieder zum Vorschein gekommen. Der ungefähre Titel wird uns von verschiedenen Autoren genannt (Witte, Walther, Gerber): „Studentenmusik von 3 und 5 Instrumenten." Leipzig 1654, 4°. In der Mitteilung „An die Music-Liebende," die an der Spitze des zweiten Teils der „Kernsprüche" steht, hatte er das Erscheinen des neuen Werks bereits angekündigt: „Sie seyn ehestes gewärtig meiner Studenten Music, worinnen allerhand Sachen mit 5 Violen oder andern Instrumenten zu spielen zu befinden seyn werden." Im Jahre 1652 also, gewiss aber schon bedeutend früher, war er bei der Abfassung der „Studentenmusik" thätig. Unter den „allerhand Sachen" haben wir uns zweifellos Tänze zu denken, wozu andere kleine Instrumentalstücke: Intraden, Sinfonien, Toccaten und wie die noch nicht festbestimmten Formen jener Zeit sonst hiessen, kamen. Walther berichtet weiter, Rosenmüller habe die „Studentenmusik" „dem rate zu Görlitz unterm 29. Martii a. c. dediciret." Die Notiz ist richtig, denn in den Görlitzer Ratsrechnungen von Egidii 1653 bis Egidii 1654 findet sich der Vermerk: „3. Juni, 1654. G. Johann Rosemüller (!) in Leipzig wegen

Dedication musikalischer Sachen laut Schein 20 Thaler." [1]) Das Honorar ist für jene Zeit hoch. Wir wundern uns, dass die Stadtverwaltung überhaupt für ein musikalisches Werk sich interessierte, während doch gewiss die Nachwehen des Krieges sich in Görlitz nicht weniger stark fühlbar machten als anderswo. In Görlitz bestand schon im Jahre 1649 ein collegium musicum, wie aus dem Widmungsschreiben in Hammerschmidts „geistl. Motetten" an eine Anzahl Görlitzer Ratsmänner und Bürger hervorgeht. Für dessen Aufführungen wird auch die „Studentenmusik" bestimmt gewesen sein. Ob Rosenmüller auch sonst Beziehungen zu Görlitz hatte, wissen wir nicht; vorauszusetzen brauchen wir es keineswegs. [2]) Immerhin ist es möglich, dass er einen bestimmten Zweck bei der Dedikation im Auge hatte; vielleicht lag ihm an einer Kantor- oder Musikdirektorstelle in Görlitz, über die der Rat zu verfügen hatte. Wir sollten zwar meinen, dass Rosenmüller durch die Zusicherung der Leipziger Stadtverwaltung hinlänglich gesichert war und nicht nötig hatte, für sein weiteres Fortkommen zu sorgen. Er selbst aber ist dieser Ansicht nicht gewesen. In demselben Jahre (1654) nämlich hat er sich um die Kantorstelle an der Kreuzschule in Dresden beworben. Sie war erledigt durch den Tod Michael Lohrs. Rosenmüller aber bekam den Posten nicht, sondern Jakob Beutel, der ihn bis 1694 inne hatte. [3])

Ehe wir von der Katastrophe erzählen, die im Jahre 1655 über Rosenmüller hereinbrach und seine ganze, so

---

[1]) Ein Widmungsexemplar hat sich im Archiv nicht auffinden lassen. Dem Magistrat in Görlitz bin ich für seine bereitwillige Auskunft Dank schuldig.

[2]) Hammerschmidt widmete ein Jahr später dem Görlitzer Bürgermeister und Rat seine »Musikalischen Gespräche über die Evangelia«, Dresden, Teil 1 und 2, 1655, ebenfalls ohne dass eine bestimmte Absicht ersichtlich wäre.

[3]) Vgl. Karl Held: Das Kreuzkantorat zu Dresden. Vierjahrschr. f. Musikwiss., Bd. X. 1894, S. 305.

glänzend begonnene musikalische Carriere auf einmal zunichte machte, müssen wir ein paar einzelne Züge, die wir aus seinem Leben in Leipzig wissen, noch nachtragen. — Wir sehen ihn im Verkehr mit den jungen Theologen Joh. Georg Albinus und Caspar Ziegler, mit denen ihn wie es scheint, eine gute Freundschaft verband. Albinus, den wir als Rosenmüllers Textdichter kennen gelernt haben, war, wenn er sich nicht auf den Pegasus schwang, wohl kaum so unausstehlich steif, und die pietistisch süssliche Frömmigkeit, welche die später herausgegebenen Werke des Pfarrers zu St. Othmar „im hohen Stift Naumburg“ charakterisiert, war noch nicht so weit ausgebildet. Seine Verse jedoch waren gewiss damals nicht besser. Ein Beispiel lehrt es. Ein Gelegenheitsgedicht, welches er für einen Freund verfertigt, und das Rosenmüller mit Musik versehen hat, ist durch einen glücklichen Zufall bruchstückweise erhalten geblieben.[1]) Jedem Dichter, oder wer sich für einen solchen hielt, erschien es als eine Pflicht, seinen ganzen Bekanntenkreis bei allen schicklichen Anlässen durch seine Poesie zu feiern. Die Gelegenheitscarmina mannigfachster Art bilden einen sehr bedeutenden Teil der poetischen und einen, wenn auch geringeren, der musikalischen Produktion des 17. Jahrhunderts. Es war Sitte, jedesmal einen Einzeldruck zu veranstalten. So auch in unserem Falle. Der Titel giebt über den gefeierten Freund und die Umstände alle erwünschte Auskunft: „Glückwünschung / An Hn. Friederich Blumbergen / von Schneeberg / Als er zu Leipzig Magister worden / von zweyen / guten Freunden / überbracht, unter welchen die Music / Johann Rosenmüllers. / Leipzig, gedruckt bey Fried. Lanckisch. sel. Erben, 1650.“ Die beiden guten Freunde sind aller Wahrscheinlichkeit nach Albinus und Ziegler, welche Commilitonen des Herrn Blumberg waren. Alle drei sind etwas jünger als Rosenmüller und noch Studenten,

[1]) Ratsschulbibliothek in Zwickau.

während er schon mehrere Jahre im Amt war. Das Lied lautet:

„Freund, Dein Lob hat durch die Lufft
Selbsten sich hervorgerufft
Zu dem Gold der blancken Sternen,
Föbus hat uns kundgethan
Wie die grüne Tugendbahn
Du so wol hast kennen lernen.

Wer mit einer solchen Pracht,
Zu der Sonne sich hinmacht,
Als wie Deine scharffen Blicke,
Der erwirbt ihn von der schaar,
Daphnen ihr begrüntes Haar
Nach gemachten Meisterstücke.

Jason wird zwar hochgepreist,
Daß er ist so froh gereist,
Bald durch Klippen, bald durch wellen,
Dennoch kan dein Fleiß allein,
Wider ihn zu Felde seyn,
Ja sich noch wol höher schwellen.

.... Es folgen noch 4 Strophen. Die Unterschrift nennt den Autor: „Johann Georg Albini, der H Schrifft Beflissenen." Rosenmüllers Komposition ist einfach und ausdrucksvoll und überragt weit den Text. — Albinus verliess schon 1653 Leipzig, wurde Rektor und nachher Pfarrer in Naumburg, wo er am 25. Mai 1679 starb. Er war seit 1654 Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft mit dem Beinamen „der Blühende“ und gab eine Anzahl meist geistlicher Gedichte grösseren und geringeren Umfangs in mehreren Sammlungen heraus. Seine wenigen einfachen Lieder, die in weiterem Umkreise bekannt geworden und es bis heute geblieben sind, verdienen Anerkennung, alles Andere, auch seine zunächst viel gepriesene Uebertragung der Pia desideria des Hermann Hugo als „Himmelflammende Seelenlust“ ist mit Recht vergessen worden.[1]) — Caspar Ziegler ist uns

[1]) Joh. Bernh. Liebler: Nachrichten von des Joh. Georg. Albini Leben und Liedern. Naumburg 1728.

als Verfasser des Lobgedichts auf die „Kernsprüche" in Erinnerung. Er war der Schwager von Heinrich Schütz und hat sich um die Einführung der Madrigalform in die deutsche Litteratur verdient gemacht.[1]) Ein Brief von Albinus' Sohn an den Paster Schamelius[2]) sagt, auch Ziegler habe für Rosenmüller Kirchenlieder gedichtet und führt den Vater selbst als Gewährsmann an. Wir wissen von ihnen nichts.

Rosenmüllers musikalische Freunde waren gewiss in erster Linie die Michaels, die für die Leipziger Musik den Ton angaben. Doch kamen fremde Musiker häufig nach Leipzig, und die Besuche blieben nicht unerwidert. So ist es zweifellos, dass Rosenmüller mehrfach in Dresden war; schon bei seiner Bewerbung um das Kreuzkantorat wird er persönlich anwesend gewesen sein. Was ihn am meisten nach Dresden ziehen musste, das war Heinrich Schütz und seine Kapelle, die in jener Zeit neu aufblühte. Die künstlerische Abhängigkeit Rosenmüllers von Schütz ist gross; wir haben auch Beweise, dass sie sich persönlich gekannt und geschätzt haben. Rosenmüller verweist in der persönlichen „Mittheilung" im zweiten Theil der „Kernsprüche" wegen des richtigen Vortrags seiner Kompositionen auf Schütz' Symphoniae sacrae (II, 1647), „wo Herr Heinrich Schütze Churfürstlicher Sächsischer wolverdienter alter Capellmeister meines Erachtens albereit zur Genüge davon berichtet" habe. In eben diesem Schütz'schen Werk steht auf der Rückseite des Titelblatts der beiden Bassstimmen: „Dieses Werkchen ist nicht allein bey denen Verlegern, sondern auch zu Leipzig bei Herrn Johann Rosenmüllern, fürnehmen Musico daselbst, Ingleichen auch bey Herrn Delphin Strunck, wolbenahmbten Organisten zu St. Martinskirchen in Braunschweig zu befinden."[3]) Mit dem letztgenannten war Schütz

---

[1]) Eine Abhandlung von ihm erschien darüber in Leipzig, 1653.
[2]) Vgl. Wetzel, Hymnopoeographia. T. II, 1721, S. 404.
[3]) Spittas Ausgabe, Bd. VII, 1888

eng befreundet und hat ihn auf seinen unruhigen Reisen während des Krieges in Braunschweig besucht. Dass er Rosenmüller gut kannte, leuchtet ein.[1])

Eine charakteristische Anekdote, der wahrscheinlich eine wahre, im einzelnen wohl sehr ausgeschmückte Begebenheit zu Grunde liegt, dürfen wir nicht übergehen. Sie wird mit vieler Lebendigkeit und Anschaulichkeit von Joachim Meyer in seiner scharfen Streitschrift: Criticus sine crisi 1728, welche in den grossen Kampf um die Berechtigung der „theatralischen Kirchenmusik“ gehört, erzählt. Im Vorbericht giebt er allerlei Daten über Andreas Hammerschmidt und bemerkt dazu (S. 24): „Ich muß hiebey eines merckwürdigen Zufalls erwehnen, so diesem Hammerschmidt mit dem damaligen Cantore (!) Johann Rosenmüller in Leipzig begegnet. Es war offt erwähnter Hammerschmidt nacher Leipzig zur Meßzeit gekommen und hatte auf den dasigen Stadtkeller den Cantoren Rosenmüller gefunden, welcher Ihn aber nicht kannte, Hammerschmidt sich auch demselben nicht entdeckte, sondern sich nur vor einen fremden Musicum ausgab. Als sie nun nach einigen anderen discoursen auch auf die Music und Composition zu reden kommen, und Hammerschmidt ihn frug, was er von Andreas Hammerschmidt's in Zittau Composition hielte? antwortete Rosenmüller, es wäre derselbe ein Clausulen Dieb, und wenn er ihm die Manier und die Clauseln nicht abstöhle, würde er nichts machen können, weil nun Hammerschmidt dies verdroß, antwortete er mit einer ziemlich scharffen Retorsion darauf, und wurde die Verbitterung so groß, daß sie endlich einander in die Haare geriethen, und kaum durch die Dazwischen Kunfft einiger guten Freunde geschieden werden konnten. Endlich wie sich Hammerschmidt zu erkennen ge-

[1]) Kümmerle will das Lob, das Schütz in der Widmung seiner »geistl. Chormusik« an den Rat zu Leipzig dem Thomanerchor spendet, auch auf Rosenmüller beziehen (Encyklopädie der ev. Kirchenmusik, III. Gütersloh 1894, S. 101 ff). S. führt jedoch ausdrücklich nur Schein und Michael als Direktoren an. (Spitta, Bd. VIII.)

geben, lieff die Sache auf ein Gelächter hinaus, und schieden sie als gute Freunde von einander."

Die Geschichte kann uns mancherlei lehren. Wir sehen das Treiben der Musiker von damals. Wie sie im Ratskeller sitzen, wie sie disputieren über die Musikzustände und berühmte oder bekannt werdende Persönlichkeiten besprechen, und wie sie eine nicht gar sanfte Lebensart haben, sondern ihre Anschauungen auch mit recht handgreiflichen Gründen zu unterstützen wissen. Der friedliche Ausgang der Sache wundert uns einigermassen. Rosenmüllers Aeusserung über den Mangel an Originalität in Hammerschmidts Werken, ja die direkte Beschuldigung des Plagiats an den seinigen war doch ernst gemeint und durch einen Scherz nicht aus der Welt geschafft. Rosenmüller zeigt eine imponierende Schätzung seines eigenen Könnens. An Selbstvertrauen fehlt es ihm nicht, wenn er dem mehrere Jahre älteren Hammerschmidt, der schon drei Teile seiner „Musikalischen Andachten" herausgegeben hatte, bevor Rosenmüller überhaupt vor die Oeffentlichkeit getreten war, so frischweg jede eigene Erfindungsgabe abspricht. Von einem Stehlen Rosenmüllerscher Gedanken könnte nur im fünften Teil der „Musikalischen Andachten" („Chormusik") 1653, den lateinischen Motetten 1649 oder den Tänzen 1648 und 1650 die Rede sein. Diese Werke allein kann er ausser handschriftlichen Kompositionen im Sinne gehabt haben. Die Beschuldigung aber bewahrheitet sich, soweit ich sehe, nicht. Gewiss ist der Charakter im ganzen der gleiche, es finden sich auch einzelne Anklänge, verwandte melodische Phrasen, die aber nicht Rosenmüller und Hammerschmidt allein angehören, sondern der ganzen Zeit und ihren Richtungen. Entweder also zeigt unser Freund eine arge Verblendung inbezug auf sein Verhältniss zu Hammerschmidt oder der etwas flüchtige Berichterstatter, der Rosenmüller auch unverdienterweise zum Kantor erhebt, folgt seiner schriftlichen oder mündlichen Vorlage nicht genau. Rosenmüller hat vielleicht nur im allgemeinen den Vorwurf

der Unselbständigkeit erhoben. Und dann können wir uns über sein richtiges und freies Urteil, das sich durch die scheinbare Vielseitigkeit und immense Fruchtbarkeit des Zittauer Organisten nicht blenden liess, nur freuen. Wir nähern uns heute dieser Anschauung Rosenmüllers über die Fähigkeiten und Leistungen Hammerschmidts und schätzen ihn lange nicht mehr so hoch, als es seine Zeit und als es auch noch Winterfeld[1]) that. — Für das Charakterbild unseres Komponisten gewinnen wir einen wichtigen Zug. Eine friedliche, gelassene Gemütsart, wie sie etwa Heinrich Schütz besass, liegt ihm so fern wie möglich. Vielmehr zeigt er sich als einen leidenschaftlichen, hitzigen Menschen; eine später anzuführende Notiz desselben Gewährsmannes weist auf dieselbe Eigenschaft.

Zweite Periode

Italien.

(1655 bis ca. 1674.)

Im Mai des Jahres 1655 wurde Rosenmüller auf ein in der Stadt entstandenes Gerede hin vom Rat zur Rechenschaft gezogen und ins Gefängniss gesetzt, fand aber Mittel und Wege, zu entfliehen und der drohenden Strafe zu entgehen. Seiner Aemter ging er natürlich verlustig. Diese üble Geschichte erzählen schon die frühesten Berichte, indem sie mehr oder weniger klar auf das Verbrechen, dessen Rosenmüller beschuldigt ward, hindeuten. Schamelius[2])

[1]) Evangelischer Kirchengesang, Bd. II, S. 249 ff.

[2]) Historisches Register der Lieder-Autoren, Anhang zum Naumburgischen Glossierten Gesangbuch 1720, S. 11 unter »Albinus«.

sagt (1720) „um einer hesslichen Sünde willen contr. 6“, Meyer[1]) (1728) „eines bekandten Lasters halber“, und Walther (1732) „wegen Sodomiterey“. Doch wir sind nicht auf die Tradition angewiesen, mehrere Aktenstücke stehen uns zur Verfügung. Im vorerwähnten Ratsprotokollbuch ist zu lesen (11. Mai 1655): „in conventu aller drey Räthe prop. H. Bürgerm. D. Friedrich Kühlwein: weil Johan Rosenmüller wegen seiner Verbrechung flüchtig worden, wehm die leichen baccalaureat stelle, so Rosenmüller gehabt, zu conferiren.“ Rem. 1655 wird er noch als Baccalaureus funerum aufgeführt. Inzwischen also sind die Ereignisse, die diesen Ratsbeschluss veranlassen, vor sich gegangen. Zwei Schriftstücke aus einer erregten Correspondenz zwischen dem Consistorium und dem Rat finden sich in den Thomasschulakten (VIII, B. 5. 7 ff):

„Das Consistorium alhier
Contra
E. E. Rath.
in p̄o iurisdictionis
über die Schulknaben
zu S. Thomas.

Unser freundlich Dienst zuvorn, Ehrenveste, hoch- u. wohlgelahrte, hoch- undt Wohlweise, günstige Herrn vndt gutte Freunde, Wir seindt von unsern geliebten Herrn Collegen den Superintendenten D. Christian Langen berichtet worden, daß mitt seinem vorbewußt vndt ein willigung Sie zu gründlicher erkundigung des bey dieser Stadt von Johann Rosenmüllern erschollenen bösen geschreyes etliche Schulknaben haben abholen laßen, wir müßen aber auch erfahren, daß sie dieselbigen haben beysteckеn laßen vndt annoch in gefänglicher hafft behalten. Weil uns denn deßen uhrsach unbewußt vndt gleichwohl Jhr. Churfürstl. Durchl. an ihrer

[1]) Criticus sini crisi, S. 24.

habenden geistlichen hoheit vndt Gerichtsbarkeit schwerer Pflicht halben mitt stillschweigen nichts vergeben können. So werden wir veruhrsacht nicht allein wie der alles widrige hiermit zu protestiren, sondern auch an stadt vndt von wegen des Durchläuchtigsten hochgebornen Fürsten vndt Herrn, Herrn Johannes Georgen Herzogen zu Sachsen Jülich Cleve vndt Bergk, des heiligen Römischen Reichs Erzmarrschaln vndt Churfürsten Landgrafen in Thüringen, Markgrafen zu Meißen, auch ober undt Nieder-Lausitz, Burggrafen zu Magdeburgk, Grafen zu der Margk vndt Ravensburgk, Herrn zu Ravenstein & unseres gnädigsten Herrn ihnen an zu befehlen, das Sie uns, was sie hierzu bewogen undt in kundschafft deshalbn gebracht unverlengt berichten, unter deßen aber in dieser Sachen sowohl gegen die Knaben alß auch sonsten sich alßo bezeugen vndt erweisen sollen das solches gegen Ihr Churf. Durchl. undt dero Consistorio alhier in stande Rechtens verantworthen können, Wolten wir denenselben nicht bergen, vndt seindt ihnen zu dienen willig,

datum Leipzigk den 2 Maij 1655

Die Verordneten des Churfürstl.
Sächß. Consistorij, daselbst."

Darauf antwortet der Rat: „Des Churf. S. Consistorii wohlverordnete Herrn Assessores, wohl Ehrwürdige grosachtbare, Ehrenveste undt Hohgelahrte, insonders grosgünstige Herrn.

Negst zuvorentbietung unserer iedzeit willigste Dienste, haben deroselben protestation undt befehlich die Schulknaben alhier betreffend Wir am 4 May iüngst wohl empfangen, darauff wir unsere nohtdurfft v. gerichtbahrkeit reprotestando vns nicht unbillig hiermit vorbehalten, vndt ist freylich an dem, als Johann Rosenmüller per publicam famam grober Excesse bezüchtiget, so wohl auch etliche Schulknaben in der Schule zu S. Thomas desuper in Verdacht gezogen worden, das wir darauff nach erlangter Nachricht unsere iurisdiction

wieder die Knaben uns gebrauchet, auch etliche derselben zu Hafft bracht undt inquisitorie procedirt, die Knaben examinirt, auch endlich die inquisitions acta in den Churf. S. Schöppenstuhl zum rechtlichen Aufspruch übergeben, rechtliches erkenntnis eingeholet, sowohl auch die erkante straffe zur execution remittiret, Ob nun schon unsere großgünstigen H. supponiren wollen, alßwann unseres gnädigsten Churfürsten vndt Herrn Geistlicher Hoheit u. gerichtbahrkeit wir hirunter zu nahe getreten hetten, So sind wir doch deßen versichert, haben auch hirüber genugsahme erkundigung eingezogen, daß wir mit diesem unserm modo procedendi gar nicht geirret, Sondern vielmehr unsere jurisdiction vndt ambt gebührlich exequirt u. verwaltet, im maßen Churfürst Augustus Christmildester gedechtniß die Consistoria dieser Lande mit gewißen terminis vndt conditionibus fundirt vndt restringiret, auch in der Consistorien Ordnung tit. VII dermaßen limitiret, daß die Schulknaben den Consistoriis vndt dero jurisdiction niemahls unterworffen, sowohl auch d. tit. VII in pr. gar feyerlich protestiret, daß die weldtliche vndt Kirchengerichte mit einand nicht vermischet werden sollen, dahero auch die Räthe zu wittenbergk v. Dresden ihre jurisdiction wieder die Schulknaben ungezweiffelt exerciren, ungeachtet die löbl. Consistoria derer Oerther in loco befindlich, v. dergleichen gerichtbahrkeit der Räthe ohne alle contradiction exerciren laſſen, welches recht auch die andere Städte dieser Lande in pleno exercitio unverruckt behalten, derowegen wir in diesen fall verhoffentlich, v. nach genugsahmer erkundigung also procediret haben, allermaßen dann krafft eines mit Churf. Morizen Christmilden andenkens getroffenen contracto wir dergestalt privilegirt, daß wir vnsere Jurisdiction gar biß zu absetzung der Schuldiener selbsten zu gebrauchen befuget, dahero vnß so viel mehr wieder vnsere Schüler damit gebührend zu verfahren freystehen wird. Wollen demnach wir de jure salvo protestiret vndt gebethen haben, unsere grosgünstigen Herrn uns mit aller turbation verschonen, im maßen . . . (?) Ihre Churf.

Durchl. wir in quemcunque contrarium eventum uns unterthänigst beruffen, vndt sonsten unsere grosgünstigen Herrn unsere willigste Dienste hiermit offeriren.

Datum Leipzigk, den 11 May 1655.

Unser gros . . .
Herrn
Die . . .
D. R. z. L."

Der Streit über die Befugnisse der geistlichen und weltlichen, staatlichen und städtischen Behörden und deren Grenzen, interessiert uns hier wenig. Er knüpft ja auch nicht an das Vorgehen des Rates gegen Rosenmüller an, das man in der Ordnung fand, sondern gegen die Schulknaben. Wir erfahren also, die „publica fama“ hatte den Anstoss gegeben, der Rat hatte den Baccalaureus und eine Anzahl Schüler zur Verantwortung gezogen, Verhaftungen vorgenommen, nachdem das Erkenntnis des Gerichts eingeholt war, und Strafen verhängt. Von der Flucht Rosenmüllers verlautet in diesen Schriftstücken nichts, da er überhaupt in den Hintergrund tritt. —

Die Frage, die sich erhebt: War Rosenmüller des Vergehens, dass bei seinem Beruf ein doppelt schweres gewesen wäre, mit Recht oder Unrecht beschuldigt? ist von Winterfeld und Eitner verschieden beantwortet worden. Vermutungsweise kann es natürlich überhaupt nur geschehen, wie sich beide bewusst sind. Winterfeld möchte aus den frommen Worten Rosenmüllers über die sittlich reinigende Wirkung der Musik in der oben angeführten Vorrede zum ersten Teil der „Kernsprüche“ schliessen, dass der Mann, der so tief die Eindrücke religiöser Musik empfindet und beschreibt, unmöglich ein sittenloser Verbrecher gewesen sei. Eitner ist geneigt, aus denselben Worten das Entgegengesetzte herauszulesen, dass Rosenmkller nämlich „gegen sein eigenes schwaches Fleisch predigt“ und, wie es schwache Menschen pflegen, in der

Selbstanklage und -brandmarkung eine Genugtuung empfindet. — Der Valedictionsbrief eines Alumnen der Thomasschule vom Jahre 1655 scheint Rosenmüller zu entlasten, ohne freilich beweiskräftig zu sein. Der Knabe sagt, er verlasse die Schule, um dem gänzlich grundlosen Gerede zu entgehen, „Rosenmüller. lasciviam suam mecum exercuisse". Doch damit ist nicht viel anzufangen, und ich meine, wir müssen uns der Ansicht Eitners anschliessen, so schwer es uns bei dem Manne wird, dem wir als Künstler die grösste Hochschätzung und Sympathie entgegenbringen.

Ich glaube nicht, dass der Rat ohne Grund so energisch und scharf gegen einen tüchtigen Beamten und schon berühmt gewordenen Künstler, dem man Garantieen für die Zukunft geboten hatte, nur um ihn der Stadt zu erhalten, vorgegangen wäre. Sicher hätte man, wenn die Beweise nicht klar vorgelegen hätten, die für das Ansehen der Stadtschule höchst bedenkliche Angelegenheit unterdrückt, und auf blosse Vermutungen hin nicht eine Anzahl Schüler bestraft. — Die beiden Ämter, die durch Rosenmüllers Flucht erledigt waren, fanden bald neue Besetzung. Wir sahen in dem mitgeteilten Passus aus dem Ratsprotokollbuch, dass der Rat über einen Nachfolger im Baccalaureat schlüssig zu werden suchte. In derselben Sitzung (11. Mai 1655) wurde zum Organisten an St. Nikolai der erst 21jährige Adam Krieger gewählt.[1]) Sein Mitbewerber war Werner Fabricius.[2]) Als im Jahre 1657 der Kantor Tobias Michael starb (— Rosenmüller hätte nur noch 2 Jahre zu warten brauchen, um in die Stelle, die er schon jahrelang zur Hälfte ausfüllte, wirklich einzurücken —), bewarb sich Krieger um das erledigte Amt. Es wurde ihm aber Sebastian Knüpfer

[1]) Hierzu ist zu vergl. Eitners Studie über Adam Krieger, Monatsh. f. Musikgesch., XXIX, 1897 No. 3.

[2]) Leichensermon auf Werner Fabricius, M. f. M. VII, S. 180.

vorgezogen. Unmutig verliess er darauf Leipzig, wie es scheint, ohne Kündigung. Im Protokollbuch heisst es über die Organistenstelle: „durch Kriegers abreißen verledigt". Am 15. März 1658 wählte der Rat nunmehr den früher zurückgewiesenen Werner Fabricius zum Organisten der Nikolaikirche. —

Es folgt eine unruhige Zeit in Rosenmüllers Leben, von der wir sehr wenig wissen.

Nach den übereinstimmenden Berichten war Hamburg das Ziel seiner Flucht. Vielleicht hat er unterwegs Stationen gemacht, bei befreundeten Musikern. Unterstützung und Anteilnahme hat er gewiss bei vielen gefunden. Aus Hamburg, so erzählt die Tradition, hat er an den Kurfürsten von Sachsen (wohl noch Johann Georg I, der 1656 starb,) eine „supplic" gesandt, und eine Komposition des Albinus'schen Chorals: „Straf mich nicht in deinem Zorn", um seine Bitte zu unterstützen, beigefügt. Wir können nicht mehr entscheiden, ob die Anekdote wahr ist. Im sächsischen Staats-Archiv hat sich keine Spur dieser Sendung und überhaupt der ganzen Angelegenheit gefunden. Verdächtig ist die Sache entschieden. Wir haben mehrere Beispiele dafür, dass Berichte über die Entstehung von Kirchenliedern, die man besonders lieb gewann, später hinzu gedichtet sind, zur Erbauung für fromme Gemüter. So wird es auch hier sein. Das traurige Ereignis in Rosenmüllers Leben, seine Flucht, bildeten einen willkommenen Anhaltspunkt für eine derartige Sage.

Lange hat Rosenmüller in Hamburg nicht verweilt; er fühlte sich in der dortigen musikalischen Atmosphäre, wo wesentlich die Orgel und Sweelingk'sche Traditionen herrschten, wohl nicht heimisch. Wäre er wenige Jahre später gekommen, als das berühmte Koncert-Unternehmen Weckmann's sich aufgethan hatte, so wäre er vielleicht dort geblieben und hätte ein gedeihliches Feld seiner Wirksamkeit gefunden. So aber dauerte es noch lange

Zeit, ehe ihm eine ehrenvolle Stellung sich darbot und eine ruhige Entfaltung seiner Persönlichkeit möglich wurde. Er wandte sich nach Italien, vielleicht auch, wie Fétis meint, darum ausser Landes gehend, weil er sich in Deutschland vor Verfolgung nicht sicher fühlte. Dass er gerade Italien als Aufenthaltsort wählte, wenn er in Deutschland nicht bleiben konnte oder wollte, verstand sich für ihn als Musiker von selbst.

Italien war noch immer, und galt noch lange als das gelobte Land der Musik. Eine Reise dorthin, die doch damals kein geringes Unternehmen war, machten sehr viele deutsche Musiker. Es war nichts Seltenes, ja, fast war es Erfordernis für einen Komponisten, der auf der Höhe seiner Kunst stehen wollte, in Italien wenigstens eine Zeit lang studiert zu haben. — Innerhalb des Landes aber war es die Stadt Venedig, die für das eigentliche Centrum der Musik galt. Nicht mit Unrecht. Die grossen Meister, die seit dem vorigen Jahrhundert dort gewirkt hatten, von dem Niederländer Willaert an bis zu den Gabrielis mit ihren vielen Genossen und Schülern, hatten in die Entwickelung aller Zweige der Musik auf das Fruchtbarste und Folgenreichste eingegriffen. Dann war mit Monteverdi und der Errichtung des ersten Opern-Theaters ein neues, grosses Feld eröffnet, auf dem Venedig zwar nicht allein und auch nicht bahnbrechend, aber doch am entschiedensten und eifrigsten sich bethätigte.

So ging denn auch Rosenmüller nach Venedig. Ob er Geleits- und Empfehlungsbriefe bei sich trug, ob er Reisegefährten fand, das alles können wir nicht sagen. Bald wird er sich die Achtung der venetianischen Musiker und des Publikums durch sein Können erworben haben. Eine Stellung, sei es als Organist oder Kapellmeister, hat er, wie es scheint, nicht gefunden. So kostete es Mühe, den Lebensunterhalt zu verdienen. Wir mögen uns denken, dass er Musik-, Kompositions-Unterricht gegeben, oder auch in der S. Marco-Kapelle als Sänger oder Spieler mit-

gewirkt hat.[1]) Davon kann jedoch keine Rede sein, dass, wie Eitner meint, „die Sorge um das tägliche Brod“ bei Rosenmüller „jedes künstlerische Schaffen unterdrückte.“ Im Gegenteil, schon seine Werke aus der letzten, der Wolfenbütteler Zeit beweisen, wie sehr er in Italien künstlerisch fortgeschritten ist, wie er durch das Studium der italienischen Meister und durch Ausbildung der übernommenen Formen die langen, durch unsere Unkenntnis so leer erscheinenden Jahre nutzbar gemacht hat. Das beste Zeugnis aber sind die Kompositionen, welche Rosenmüller in dieser selben italienischen Zeit geschaffen hat. Vor allem geistliche Concerte, die nicht gedruckt worden sind und sich wenigstens zum Teil als Manuscripte erhalten haben. Rosenmüller hat seit den „Kernsprüchen“ überhaupt kein Concertwerk mehr herausgegeben, wohl weil er die Kosten scheute, und weil der Musikdruck noch immer zu ungenügend und unvollkommen war. Er hat die einzelnen Stücke durch Schreiber vervielfältigen lassen und die Copien verkauft. Wir besitzen eine grosse Menge dieser Manuscripte; sie sind in den Bibliotheken Deutschlands und des Auslands verstreut. Viele sind verloren gegangen. Die Datierung der Stücke ist naturgemäss äusserst schwierig, da nur in den seltensten Fällen eine Jahreszahl beigefügt oder sonst ein Anhalt für die chronologische Fixierung gegeben ist. Und auch ein solcher gilt dann zunächst nur für die betreffende Copie; in welche Zeit die Komposition des Stückes fällt, ist damit noch nicht ausgemacht. Es bleiben daher nur die inneren, stylistischen Merkmale übrig, welche zuweilen allerdings Schlüsse über die Stellung zulassen, die ein Stück in der Reihe der sämmtlichen Werke des Komponisten einnimmt und über den Standpunkt, den dasselbe in dem Entwickelungsgang, den er durchlaufen hat, bezeichnet. Doch kann dies Verfahren nie genaue

[1]) Den Herren Dr. Taddo Wiel und Camillo Sowenzo von der St. Marcus-Bibliothek in Venedig spreche ich für ihre leider vergeblichen Nachforschungen meinen Dank aus.

Datierungen möglich machen; oder wir laufen Gefahr, auf ein unsicheres Gebiet zu geraten. — Ein sehr geringer Bruchteil der Manuscripte enthät eine von Rosenmüller selbst herrührende Notiz über den Preis der Partitur resp. der Stimmen. Sie sind also im Auftrage des Komponisten angefertigt und durch seine Hände gegangen. Bei allen übrigen der uns erhaltenen gleichzeitigen Copien ist das nicht nachzuweisen. Sie können aus zweiter oder dritter Hand stammen, was für einige sogar ausser Zweifel ist. Dieselben verlieren dadurch an Wert; wenn auch absichtliche Aenderungen des Textes kaum angenommen werden dürfen, so ist doch die Zahl der Schreibfehler und Nachlässigkeiten aller Art, die schon bei den direkten Copien über Gebühr gross ist, bei jenen begreiflicherweise noch gestiegen. Die erwähnten kurzen Notizen sind das einzige, was uns von Rosenmüllers eigener Hand erhalten ist, oder was wir wenigstens mit Sicherheit als Autograph ansprechen dürfen. Die Handschrift ist klar und energisch. Die wenigen geringen Proben sind leider nicht ausreichend, um eine sichere Kenntnis derselben zu gewinnen. Wir können deshalb nicht ausmachen, ob die handschriftlichen Werke wirklich nur von Copisten herrühren, oder ob der Komponist vielleicht selbst welche geschrieben hat. Das letztere ist nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich.[1]) Zu den

[1]) Die Hauptmasse der Manuscripte befindet sich in Berlin (Königl. Bibl.) und stammt aus der Sammlung des Lüneburger Kantors Bokemeyer. Unter ihnen allein sind die Stücke mit autographer Bemerkung. Es sind deutlich verschiedene Handschriften auseinander zu halten, die mehr oder weniger häufig wiederkehren. Ein Schreiber mit sehr zierlicher, sauberer Hand, die niemals zu verkennen ist, hat etwa ein Drittteil der Stücke geschrieben, zwei weitere teilen sich in das zweite Drittteil, der Rest stammt von einer grösseren Zahl sporadisch auftretender Copisten mit weniger klarer Physiognomie. Eine der am häufigsten erscheinenden Handschriften glaubte ich eine Zeit lang als die des Komponisten gefunden zu haben. Ich stützte mich bei dieser Annahme ausser auf die Aehnlichkeit mit den eigenhändigen Bemerkungen hauptsächlich

Werken, die in die italienische Zeit fallen, gehören vor allem die beiden dramatischen „Dialogi“, die von Rosenmüller sich erhalten haben. Der erste handelt von „Tobia und Raguel“; er ist Ostern 1664 im Collegium musicum zu Hamburg aufgeführt.[2]) Der zweite hat das Gleichnis vom verlorenen Sohn zum Gegenstand.[3]) Die Copie wird genau datiert: „diebus 5 et 6 Novembri 1668.“ Sie erinnern in ihrem Styl noch an die „Kernsprüche“ und sind altertümlicher gehalten, als die Mehrzahl der anderen Concertcompositionen. Deutlich erkennbar ist der Einfluss der Oratorien Carissimis. — Von den mehr lyrischen als dramatischen Dialogen Rosenmüllers, die in der Art Hammerschmidtscher „Gespräche“ und anderer deutscher Werke gehalten sind, mögen auch einige in Italien, einige schon vor der Reise in Deutschland componirt worden sein. Ferner gehören wohl die No. 58, 90, 110, 113, 116, 124 unsereres Katalogs in die italienische Zeit.

---

darauf, dass die meisten von dieser Hand geschriebenen Partituren zahlreiche Correcturen und Vereinfachungen enthalten und eher das Aussehen von Handexemplaren des Komponisten als Verkaufs-Exemplaren für das Publikum haben. Eine genauere Untersuchung handschriftlicher Partituren von Joh. Phil. Krieger aber, ebenfalls in der Berliner Königl. Bibl., ergab, dass ein Teil dieser Werke von der für Rosenmüller in Anspruch genommenen Hand geschrieben sind. Wollen wir nun nicht annehmen, dass Rosenmüller Kriegersche Kompositionen abschrieb (was bei der nahen Verbindung beider Männer nicht gänzlich ausgeschlossen ist), so muss die Vermutung aufgegeben werden. — Die weitere Verfolgung dieser Fragen, die möglicherweise doch noch positive Resultate erzielt, gehört in eine kritische Ausgabe von Rosenmüllers Werken.

[2]) Univers.-Bibl. Upsala. In dem Notenschatz, den Gustav Düben von Hamburg nach Stockholm mitführte, befindlich. Vergl. Allg. Dtsch. Biogr. Bd. 41, S. 383 (Weckmann von M. Seiffert.) Das Jahr 1664 ergiebt sich aus der Datierung des betr. Bandes.

[3]) Univers. Bibl. Königsberg i. Pr. Vergl. Jos. Müller, die musikal. Schätze der Königl. u. Univ.-Bibl. zu Königsberg (Bonn 1870).

Ein drittes Instrumentalwerk, das wir leider wiederum nicht besitzen, wird von Walther erwähnt: „Anno 1667 hat er 11 (die späteren Berichte sagen: 12, was wohl auf einem Schreibfehler Gerbers beruht, den die anderen allzu vertrauensvoll übernahmen[1]) Sonate da Camera à 5 Stromenti zu Venedig in folio ediret, und solche Hertzog Johann Friedrich zu Braunschweig und Lüneburg in italienischer Sprache zugeschrieben. Jede Sonate fängt mit einer Sinfonie an, worauf eine Allemande, Corrente, Ballo und Sarabande folget. Dieses Werk ist auch anno 1671 gedruckt worden, und kann mit 2 Violinen und Bass gemacht werden.“ Die Sonaten müssen viel Beifall gefunden haben; eine zweite Auflage von musikalischen Publikationen war nicht häufig. Wiederum ist ein Fortschritt, mindestens gegenüber den „Paduanen“ 1645 zu erkennen. Die Form ist bedeutend grösser, künstlerischer geworden. An eine Verwendung der Stücke zur Begleitung des Tanzes ist hier wohl erst in zweiter Linie zu denken. Sie wurden bei der Tafel zur Ergötzung vornehmer, namentlich fürstlicher Herrschaften oder in besonders arrangierten Koncerten vorgeführt. Wichtig ist die Nachricht von der Dedication der Sonaten. Eine Notiz in einem der zahlreichen, geistlosen Geschichtskalender jener Zeit giebt uns eine Andeutung, wie Rosenmüller mit Johann Friedrich in Berührung gekommen sein mag und wie dieser ihn schätzen lernte. Es heisst da[2]): „1667, 27. Juni. Fand sich Hertzog Johann Friedrich in der Stadt Venedig ein, um sich wiederum eine Zeitlang darin auffzuhalten, und deren Lustbarkeiten zu bedienen.

5. Sept. regalirte der Hertzog das Venetianische Frauen-

---

[1]) Auch Becker: Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, Leipzig 1847, S. 291 sagt: 12 Sonaten.

[2]) »Curieuser Geschichts-Kalender, in welchem die vornehmsten Thaten und Geschichte des Chur- und Fürstlichen Hauses Braunschweig und Lüneburg, von Anno 1624 biss in das 1699. Jahr in aller Kürtze vorgestellet.« Ohne Ort, 1699, S. 55. —

zimmer und die Cavaliere, mit einer kostbahren Music in seinem Hause."

Wir dürfen annehmen, in diesem vornehmen Koncert hat Rosenmüller einige seiner Sonaten vorgeführt, der Herzog hat Gefallen an ihnen gefunden und die Widmung entgegen genommen, worauf ein klingender Lohn gewiss nicht ausgeblieben ist.[1]) Wir haben hier die erste Spur einer Verbindung Rosenmüllers mit dem welfischen Hause, die so folgenreich und glückbringend für ihn werden sollte. — Die Braunschweiger Herzoge waren prächtige, kunstliebende Herren. Am meisten Johann Friedrich, des weitsichtigen und tapferen Georg, Herzogs von Lüneburg jüngster Sohn, der sich mehr in Italien aufhielt als in seinem Herzogtum Calenberg-Göttingen.[2])

Wir haben die Kompositionsthätigkeit Rosenmüllers während seines Aufenthalts in Italien, soweit es möglich war, verfolgt. Mag sie ihm keine gesicherte materielle Stellung eingetragen haben, sein Ansehen jedenfalls und sein Ruhm wuchsen in Italien wie in Deutschland. Das zeigt die Aufführung seines Dialogs in Hamburg, das zeigt der Anklang, den seine Sonaten fanden. Dass er als ein bedeutender Komponist weithin bekannt war, den man aufsuchte, um seinen Unterricht zu geniessen, zeigt das eine Beispiel, von dem wir Kunde haben. Im Jahre 1672 unternahm der junge Bayreuther Kapellmeister Johann Philipp Krieger (geb. 1649) eine Studienreise nach Italien. In Venedig hielt er sich 8 Monate auf, um bei Rosenmüller Unterricht zu nehmen. Dann reiste er weiter, machte in Bologna, Rom und Neapel Station, kehrte auf der Rückreise wiederum in Venedig ein und bildete sich bei Rosenmüller in der Composition, bei dem Organisten an S. Marco,

[1]) Das Königl. Staats-Archiv in Hannover weiss nichts von den Beziehungen Rosenmüllers zu Johann Friedrich.

[2]) Näheres bei Heinemann: Geschichte von Braunschweig und Hannover. (Ergänzung zu Heeren u. Ukert: Geschichte der europäischen Staaten) Bd. 3, S. 129 ff. —

Rovetta, im Klavierspiel weiter. Er ist auch später noch mit Rosenmüller in Verbindung geblieben, und seine Werke wie z. T. auch die seines jüngeren Bruders Johann K. zeigen unverkennbar Rosenmüllers Einfluss.[1])

Dritte Periode.

Wolfenbüttel.

(ca. 1674—1684.)

Nicht lange nach dieser Zeit muss es gewesen sein, dass Rosenmüller endlich wieder Gelegenheit fand, nach Deutschland zurückzukehren. Er erhielt im Jahre 1673 oder 1674[2]) die Berufung als Herzoglicher Kapellmeister an den Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hof. Johann Friedrich wird seinen Verwandten in Wolfenbüttel den Künstler empfohlen haben; wahrscheinlich hatten ihn auch diese selbst persönlich kennen gelernt. Denn auch Rudolf August und Anton Ulrich sind mehrmals in Italien gewesen. — Die verschiedenen Linien des Hauses, mannigfache Besitzveränderungen im 17. Jahrhundert, Erbteilungen und Erbstreitigkeiten, bieten ein ziemlich verwirrtes Bild dar. Ich berichte kurz von den Teilen des Braunschweigischen Länderkomplexes, die uns angehen, zur Zeit Rosenmüllers.[3])

Im Jahre 1635, in dem wichtigen Vertrage zu Braunschweig erhielt August d. J. von Dannenberg das Herzogtum Wolfenbüttel. Er war schon ein alter Mann, als er die gewaltige Aufgabe, die sich für ihn ergab, übernahm.

---

[1]) Vergl. Allg. Dtsch. Biographie, Bd. 17, S. 458 f, Spitta über die Kriegers.

[2]) Der unten anzuführende Grabstein giebt dies an die Hand.

[3]) Heinemann a. a. O. S. 89 ff. 102 ff.

Überraschend schnell fand er sich in das für ihn ganz neue Leben, er entfaltete eine rastlose Thätigkeit, die sich auf alle Gebiete der Regierung in gleicher Weise erstreckte und von dem schönsten Erfolge gekrönt wurde. Ohne ihn hätten die Nachfolger bescheidener und sparsamer auftreten müssen; ein Mann wie Rosenmüller wäre an ihrem Hofe kaum zu finden gewesen. Rudolf August, der älteste Sohn, übernahm nach des Vaters Tode am 17. September 1666 die Regierung; ein Mann, der wie sein Vater eine umfassende Bildung und ein ernstes Streben besass, dem jedoch alle Kraft, alle Fähigkeit nach aussen zu wirken fehlte. Politik ebenso wie die Repräsentationspflichten des Herrschers waren ihm verhasst, er wandte sich mehr und mehr geistlichen Dingen zu. — Eine ganz andere Natur war sein Bruder Anton Ulrich; wie jener hatte er die beste Erziehung genossen. Schottel, der grosse Sprachgelehrte (gest. 1676) war der Lehrer beider gewesen. Sehr früh versuchte sich Anton Ulrich als religiöser Lyriker, durch die Anregungen, die er in seiner Umgebung empfing, auf das theologische Gebiet gedrängt. Ein längeren Aufenthalt in Frankreich jedoch brachte eine vollständige Wandelung in Wesen und Richtung des talentvollen jungen Fürsten hervor. Sein Ideal hiess jetzt Ludwig XIV. Französische Pracht und Pariser Sitten sollten auch in seinem Lande herrschen. In seinem Lande, so können wir sagen. Denn Rudolf August, dem die Regierung nichts als eine Last war, sah sich sehr bald nach Hilfe um und machte schon 1667 seinen Bruder zum Statthalter des Landes. In kurzer Zeit wurde Anton Ulrichs Einfluss ein allmächtiger; er nahm vollständig die Zügel in die Hände. Die förmliche Ernennung zum Mitregenten war nur der Ausdruck des schon lange bestehenden Verhältnisses. Ein reiches Leben entfaltete sich am Hofe. Viel unnütze Pracht und äusserlicher Pomp, aber auch die Pflege ernster geistiger Interessen war dort zu finden, und durch diese etwas strenge, wissenschaftliche Richtung, die z. B. in der engen Ver-

bindung der Fürsten mit der fruchtbringenden Gesellschaft zum Ausdruck kam, unterschied sich das Wolfenbütteler Hofleben nicht unwesentlich von dem Treiben in Hannover. — Anton Ulrich war der Mann, dem Rosenmüller seine Berufung verdankte und mit dem er als Leiter der fürstlichen Kapelle in erster Linie zu thun hatte. Wie sah es mit dieser Kapelle aus? Werfen wir einen Blick auf die musikalischen Verhältnisse am Wolfenbütteler Hof.[1])

Heinrich Julius (gest. 1613), der treffliche Fürst, besass eine ausgezeichnete Kapelle, und Michael Praetorius war seit 1604 Kapellmeister. Dieser vielseitige Mann bemühte sich, das musikalische Leben im ganzen Lande zu befördern, und wirkte auf die weitesten Kreise ein. Er war einer derjenigen, die den italienischen Concertstyl in Deutschland einführten, war Kursächsischer Kapellmeister von Haus aus und hatte zu Schütz Beziehungen. Doch ebenso wie in Dresden wirkte in der Braunschweigischen Residenz der Krieg verheerend auf das musikalische Leben ein. Hier noch mehr als dort. Das Institut hörte fast gänzlich auf. Erst August d. J. bemühte sich, hierbei namentlich unterstützt durch seine dritte Gemahlin Sophie Elisabeth von Mecklenburg, der Musik am Hofe und im Lande wieder aufzuhelfen. Aber die Tradition war abgebrochen, man musste von neuem anfangen. So glücklich war man hier nicht wie in Dresden, wo derselbe Mann, der vor dem Kriege die grosse Blüte der Kapelle hatte heraufführen helfen, jetzt trotz seines hohen Alters wieder an die Spitze trat. Praetorius war schon 1621 gestorben. August wandte sich an den Organisten Körner behufs Bildung einer neuen Kapelle, die Kirchen- und Tafelmusik auszuführen vermöchte. Der brave Mann gab sich Mühe, etwas zu stande zu bringen, wurde aber nicht hinreichend unterstützt und war der schwierigen Aufgabe wohl auch

[1]) Vergl. über die Braunschweiger Kapelle Chrysanders Jahrbücher I, 1863, S. 147 ff., bes. S. 181 ff. —

nicht gewachsen. Da trat denn Heinrich Schütz, der mit dem Wolfenbütteler Hause schon seit längerer Zeit gut bekannt war, auch hier helfend ein, und richtete eine Kapelle ein, wie er es schon am Dresdener und Kopenhagener Hof gethan hatte. Die Correspondenz, die über diese Angelegenheit zwischen ihm und der Fürstin Elisabeth geführt wurde, giebt viel interessante Details über Musikübung und Musiker der Zeit, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Ostern 1655 wurde Schütz Braunschweigischer Oberkapellmeister „von Haus aus". Er schickte eine grosse Anzahl seiner Werke an den Herzog August, und wir dürfen annehmen, dass Rosenmüller, als er 20 Jahre später in Wolfenbüttel wirkte, für die Vorführungen seiner Kapelle vielfach in diesen Schatz hineingegriffen hat. Leiter des neuen Instituts wurde Johann Jacob Löwe, und als dieser 1663 Wolfenbüttel verliess, trat Martin Colerus an seine Stelle. So schien die Zukunft der Kapelle in sichere Bahnen gelenkt zu sein. Der neue Herzog aber, Rudolf August, zeigte sich der Musik sehr wenig günstig, er gab im Jahre 1667 der Kapelle den Abschied. Ein Glück war es, dass eben damals die Macht seines Bruders in der Regierung und namentlich in der Führung des Hofhaltes sich fühlbar zu machen begann. Anton Ulrich hat sein Interesse für die Musik namentlich bei der Gründung des Opernhauses in Braunschweig bewiesen, die nach Rosenmüllers Zeit (1690) vor sich ging. Dass er vorher schon, durchaus im Gegensatz zu seinem grämlichen Bruder, eine gute Kapelle neu gebildet und für sie gesorgt hat, zeigt eben die Berufung Rosenmüllers. Einen solchen Künstler konnte er nur gewinnen und festhalten, wenn er ihm ein weites Feld für seine Wirksamkeit gab, d. h. eine vollbesetzte, hervorragend tüchtige Kapelle. Rosenmüller hat eine solche in Wolfenbüttel gehabt, das zeigen die Kompositionen, die er dort schrieb. Mit 12 Musikern, die 1666 den Bestand ausmachten, kam er nicht aus. In vielen seiner Stücke beschäftigt er 16, 20 und mehr

Künstler zu gleicher Zeit, die alle ihre besondere Aufgabe haben und ihr Handwerk wohl verstehen müssen. Namentlich seinen Sängern, die er wahrscheinlich aus Italien bezog, darf er viel zumuten. An Kehlfertigkeit leisteten sie Hervorragendes, wenn sie das in einigen Kompositionen Verlangte gut ausgeführt haben. Ein Musiker aber, der zugleich Kapellmeister ist und für seine Kapelle in erster Linie schreibt, richtet sich nach den Kräften, die ihm zur Verfügung stehen. Diese nutzt er aus; aber was er mit ihnen nicht erreichen kann, daran verschwendet er keine Mühe.

So wenig wir von Rosenmüllers Leben und äusseren Schicksalen in Wolfenbüttel wissen,[1]) so gut sind wir über seine musikalische Thätigkeit in dieser Zeit unterrichtet. Der grösste Teil der oben erwähnten handschriftlichen Kompositionen gehört zweifellos nach Wolfenbüttel. Sie sind im Styl wie in der Notation sehr modern und zeigen uns Rosenmüller als einen ausserordentlich fortgeschrittenen, namentlich von der Oper beeinflussten Komponisten, der auf dem Gebiet der Kirchenmusik in vorderster Reihe steht. Hin und wieder trägt er auch einem älteren Geschmack Rechnung, doch ist er da nicht mit seinem ganzen Herzen bei der Sache. Die grossen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts, die kühnen Klangeffekte, das dramatische, frei bewegte, abwechslungsreiche Leben, die imposanten Massenwirkungen, — das war nach seinem Sinn. Diesen mit der Oper sich hervordrängenden Faktoren hat Rosenmüller auf seinem Gebiete, der Kirchenmusik, den ersten Platz eingeräumt. Weit geht er hinaus über seine früheren Gefährten und ihrer aller Lehrer: Heinrich Schütz. — So vermissen wir bei Rosenmüller niemals die Frische, den energischen Ausdruck der Empfindungen, die in dem Text

[1]) Chrysander, a. a. O., weiss von Rosenmüller u. der Musikübung der in Frage kommenden Jahre nichts zu berichten. (S. 184.) Die Acten der von ihm benutzten Archive: Wolfenbüttel, Braunschweig (jetzt beide in Wolfenbüttel), Hannover enthalten nicht das geringste Erneute Nachforschungen haben zu keinem besseren Resultate geführt.

gegeben sind, wohl aber häufig den stillen, andächtigen Ernst, die nach innen gekehrte, feierliche Gemütsstimmung, die wir bei einer Musik, welche in der Kirche, als Teil des Gottesdienstes, vorgetragen werden soll, verlangen.

Wie in den beiden ersten Abschnitten seines Lebens, hat Rosenmüller auch hier die Instrumentalmusik nicht vernachlässigt. Und wie wir in der Kirchenmusik die reifsten Früchte seines Könnens erst bei dem älteren Manne eben hier in der Wolfenbütteler Zeit finden, so auch in der Instrumentalmusik. Der vollständige Titel des Werkes lautet:[1] „Sonate / à 2. 3. 4 è 5. Stromenti da Arco et Altri; / Consecrate / All'Altezza Serenissima / Di / Antonio Ulrico / Duca di Brunsvich, / e Luneborgo etc. / da / Giouanni Rosenmiller. / à Norimberga, / Appresso gli heredi del negozio / librario di Cristoforo Endter. / MDCLXXXII."

Man sieht, der italienische Aufenthalt hat auch äusserlich seine Spuren zurückgelassen. — Die in verschiedener Hinsicht wichtigen Sonaten sind, wie der Titel sagt, dem Herzog Anton Ulrich[2] gewidmet. Eine schwülstige Zueignung an den Fürsten, im devoten Stil der Zeit abgefasst, spricht von dem freudigen Anlass, den die Herausgabe des Werkes dem Komponisten gäbe, seine Ergebenheit zu beweisen, zugleich aber, weniger höflich, davon, dass es Mode sei, jedes Werk mit einer Widmung an einen Fürsten zu versehen, und dass er die Mode eben mitmache. Sie ist ebenfalls in italienischer Sprache und datiert: „Venezia 31. Marzo 1682." Vielleicht hat sich Rosenmüller damals mit dem Herzog zusammen in Venedig aufgehalten; dieser machte nämlich in demselben Jahre eine Reise nach Italien[3]

---

[1]) Exemplar in Berlin, Königl. Bibl.

[2]) Von Rudolf August ist keine Rede, trotzdem es doch näher gelegen hätte, ihm als dem eigentlichen Gebieter durch die Dedication zu huldigen.

[3]) Bei seiner Rückkehr wurde er durch ein Ballet empfangen. Chrysander a. a. O., S. 198.

und mag seinen Kapellmeister mitgenommen haben. Es ist auffällig, dass der Komponist während des Druckes nicht vielmehr in Nürnberg war. — Die Sonaten sind ein bedeutendes Werk, das für die Feststellung des Standpunktes, auf dem die selbständige Instrumentalmusik sich damals befand, wichtig ist. Ein weiter Weg ist es von den hübschen Tanzstückchen des Erstlingswerkes zu dieser letzten Production des Künstlers, in der wir reichhaltigste Erfindungskraft verbunden mit abgeklärter Reife sehen.

Rosenmüller hat tüchtige Instrumentisten in seiner Kapelle gehabt. Wir wissen von den Unterhandlungen mit einem namhaften Violinspieler: Chr. Heinrich Aschenbrenner, den er gewinnen wollte. Durch Rosenmüllers Tod aber zerschlug sich die Sache. Walther, der uns die Geschichte erzählt,[1]) muss sich in der Datierung oder in irgend einem anderen Punkte geirrt haben. Aschenbrenner war 1681 in Zeitz entlassen worden, da der Nachfolger Herzog Moritzens die Kapelle aufgelöst hatte und darauf „durch Recommendation des Hrn. Rosenmüller, vor welchem er sich privatim hören lassen, in Hochfürstliche Wolfenbüttelsche Dienste getreten; als er aber nach Zeitz gereiset, seine Familie von da abzuholen, wurde ihm nach 8 Tagen avisiret: daß Hr. Rosenmüller gestorben, u. Hochbesagtem Hrn. Hertzoge der Appetit, eine gute Capelle anzurichten, wieder vergangen sei."

Aschenbrenner ging darauf (1683) nach Merseburg. — Irgend etwas, wahrscheinlich die Jahreszahl ist, wie gesagt, an dieser Nachricht, der wir im übrigen durchaus Glauben zu schenken haben, nicht in Ordnung. Denn Rosenmüller ist nicht 1681 oder 82, sondern erst 1684 gestorben.

In ähnlicher Verwirrung befindet sich eine andere Ueberlieferung, die im Gegensatz zu der eben angeführten

---

[1]) Lexikon, S. 53.

den Komponisten noch 1685 am Leben sein lässt. Es heisst da, im Anschluss an die früher mitgeteilte Anekdote von Rosenmüllers Zusammentreffen mit Hammerschmidt[1]: „Ich habe diesen Rosenmüller nach seiner Wiederkunfft aus Italien, wohin er eines bekandten Lasters halber aus Leipzig seine Zuflucht nehmen müssen, in Wolfenbüttel, woselbst er als Kapellmeister lebete, im Jahr 1685 gesprochen, und ihn damahls noch als einen hitzigen Kopf und Alters wegen verdrießlichen Mann gefunden, dem es niemand zu Danck machen konte, und daher mit all seinen Adjuvanten immerhin polterte. Ich habe auch dabey gemercket, daß er dem seel. Capellmeister Wolfgang Karl Briegel in Darmstadt so gleich sahe, daß man leicht einen vor den andern hätte ansehen können, wiewol Briegel als ein Doucer Mann ihm weder in moribus noch in der composition gleich kam."

Wir haben uns Rosenmüller also als einen Choleriker zu denken, der hohe Anforderungen an seine „Adjuvanten" stellte, und wenn sie hinter denselben zurückblieben, erregte Worte nicht sparte. — Die grosse Ähnlichkeit mit Briegel, einem fruchtbaren Koncert-Komponisten, der auch eine Melodie zu dem Choral: „Welt ade, ich bin dein müde", verfasst hat[2], mag dahingestellt bleiben. — Wie sich schon zeigte, sind die Daten, die für Rosenmüllers Tod angegeben werden, äusserst widersprechend. Witte (a. a. O.) setzt ihn ins Jahr 1686 ohne nähere Bestimmung. Walther giebt einmal dasselbe Jahr an[3], an einer anderen Stelle seines Lexikons jedoch, in der Besprechung Aschenbrenners[4])

[1]) Criticus sine crisi v. J. Meyer 1728, S. 24.

[2]) Cantionale für Darmstadt, 1687, S. 527. Die Komposition fand keinen grossen Anklang. Über Briegel: Allg. Dtsch. Biogr., Bd. 3, S. 328 f. (Dommer.)

[3]) S. 533.

[4]) S. 53.

wird unzweideutig auf das Jahr 1682 hingewiesen.[1]) Das Kirchenbuch der St. Johannis-Kirche in Wolfenbüttel giebt die Lösung in unerwarteter Weise. Im Jahre 1684 findet sich die Eintragung: „c. d. 12. Sept. ist H. Rosenmüller Fürstl. Capell Director beygesetzet[2])". Hierdurch steht es fest, dass Johann Rosenmüller in den ersten Tagen der 2. Septemberwoche des Jahres 1684 zu Wolfenbüttel gestorben ist und in der Johannis-Kirche oder auf ihrem Friedhof begraben liegt. Der bei dem Leichenbegängnis amtierende Geistliche war Johann Georg Werner, von 1677—87 Pastor in der Auguststadt zu Wolfenbüttel, später Superintendent in Gandersheim. Der Leichensermon, welchen man bei angesehenen Persönlichkeiten, wie es doch Rosenmüller war, drucken zu lassen pflegte, und der häufig biographische Notizen von grossem Wert enthält, hat sich nicht auffinden lassen. Dagegen hat sich der Grabstein, der auch nicht fehlen durfte, in der Johannis-Kirche erhalten. Er dient jetzt als Fussbodenbelag, wie viele ähnliche auch, und hat etwa 2 m Länge und 80 cm Breite. Die Grabschrift mit einem poetisch sein sollenden Nachruf hat wohl den Pastor Werner zum Verfasser. Wir haben vertiefte Lapidarschrift; der Wortlaut ist folgender:

Joh. Rosenmüllerum
Seculi sui Amphiona
Oelsn. Varisc. oriundum
Post concessam Italis usuram tricennalem
ubi commodatum Germania (ae?)
Auspiciis principis inter *Φιλομουσους* primicer
repitiisset
vis fati ineluctabilis

---

[1]) Chrysander (a. a. O. S. 184) giebt dieser Darstellung den Vorzug, während die anderen Berichterstatter sich durchgängig für das Jahr 1686 entschieden haben.

[2]) Herrn Pastor Steyerthal in Wolfenbüttel bin ich für seine vielfachen Bemühungen im Interesse meiner Arbeit sehr verpflichtet.

Expleta decursu lustror. XIII mortalitate
sustulit
Ergo immisso rosetum austro vastatum
Heu! Squallet
Molendino indictae feriae, Silentium!
Extincta lucerna Europa (ae?) late radians!
Suave illud flexanimum ac roseum melos deficit
Luge! Luge! viator
ast intra modum
Nec omnis in libitinae rationis venit
Perennat quin parte sui meliori Alpha music:
Perennat odoris rosacei flagrans effluvium
Ducali penu asservata rosarum conservâ
Dulci sonarum modulamine odarum subinde
regustanda
I viator da operam
Choro ut coelituum associere tandem symphoniaco.

A. C. M. D. C. L. XXXIV.

Ich versuche eine Übertragung: „Joh. Rosenmüller, den Amphion seines Jahrhunderts, aus Oelsnitz im Voigtlande, hat nach dreissigjährigem Studium der Italiener, nachdem er die Anleihe in Deutschland im Dienste des Fürsten unter den Kunstfreunden als Kapellmeister zurückerstattet hatte, die Macht des unentrinnbaren Schicksals, nachdem seine Zeit durch den Ablauf von 13 Lustren erfüllt war, hinweggerafft. Darum, weh! wird dürr der durch den Südwind verheerte Rosengarten. Der Mühle ist Ruhe verkündet! Schweiget! Erloschen ist die Leuchte, die weit über Europa hin strahlte! Jene süsse, herzrührende und rosige Weise ist verklungen. Weine! Weine! Wanderer; doch mit Mass. Nicht ganz ist er der Totengöttin anheim gefallen. In seinem edleren Teil lebt er ewig, die Krone der Musik. Es lebt des Rosenduftes heftiges Strömen, da in dem herzoglichen Heiligtum das Bleibende (der Extract, conserva?) der Rosen aufbewahrt ist, das in dem süssen

Wohlklang der tönenden Gesänge bald wieder genossen werden mag. Geh, Wanderer, sorge, dass du einst dem symphonischen Chor der Himmlischen dich gesellst.“

Die Daten, die hier über Rosenmüllers Leben gegeben werden, sind natürlich nicht auf die Goldwage zu legen. Die Lebenszeit: 13 Lustra, das Lustrum zu 5 Jahren gerechnet, ergiebt 65 Jahre, als Geburtsjahr also 1619. Spielereien mit dem eigenen Namen, oder dessen, den man feiern wollte, waren ausserordentlich beliebt. Überhaupt hat man in dieser Grabschrift ein charakteristisches Beispiel von dem Stil der Poemata des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und dem der Epitaphien im besonderen. — Wer der Nachfolger Rosenmüllers wurde, oder ob, wie aus der Waltherschen Notiz sich zu ergeben scheint, die Musik am Hofe eine Zeit lang ruhte, können wir nicht sagen. Singspiele, Ballets, Maskeraden etc., die namentlich unter Herzog August im Schwange waren, sind auch während Rosenmüllers Wirksamkeit als Kapellmeister hin und wieder am Hofe aufgeführt worden.[1]) Wir mögen glauben, dass er sich kompositorisch oder wenigstens als Dirigent daran beteiligt hat. Bald nach seinem Tode erscheinen in den Angaben der Textbücher italienische Sänger, es werden regelrechte italienische Opern gegeben. Diese Aufführungen wurden 1687 nach Braunschweig verlegt, und 1690 wurde das Opernhaus gebaut. Als Opernkapellmeister ist bis 1693 Johann Sigismund Cousser thätig, der bald in Hamburg und in England grösseren Ruhm und ausgedehntere Wirksamkeit suchte. Rosenmüllers Schüler, Philipp Krieger hat für die Braunschweiger Oper eine Anzahl Werke geliefert. Er war Wolfenbüttelscher Kapellmeister von Haus aus und hat, wie wir sicher annehmen können, auch Kompositionen anderer Art, für Kirche und Kammer, schon zu Rosenmüllers Lebzeiten nach Wolfenbüttel geliefert.

---

[1]) Chrysander a. a. O., S. 197 ff.

Rosenmüller erreichte ein ziemlich hohes Alter. Er hat sich voll entwickeln können, hat reiche Gelegenheit und Zeit gehabt, sich zu bethätigen, seine Fähigkeiten und das, was er gelernt hatte, zu grossen, reifen, künstlerischen Leistungen zusammenzufassen. Wir wollen dem Künstler in seinen Werken näher treten.

II.

Die Werke.

---

1. Die geistlichen Concerte.

Rosenmüller hat uns ein paar Vocalwerke älteren Styls hinterlassen, die mit den Concerten nur losen Zusammenhang haben und über die vorweg kurz ein Wort zu sagen ist. Sie können unser Interesse nicht in hohem Masse erregen, wie sie auch eine grosse Anteilnahme von seiten des modern empfindenden, italienisch gebildeten Komponisten nicht verraten. — Vor allem kommt hier eine vierstimmige Messe in Betracht, welche das einzige Rosenmüllersche Werk ohne Begleitung des General-Basses ist. Nur Winterfelds Copie[1]) habe ich benutzen können, die Quelle derselben kenne ich nicht. Sie beschäftigt Sopran, Alt, Tenor, Bass und steht in D-moll. Nicht eine Missa brevis haben wir vor uns, sondern alle 5 Teile sind vertreten: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Am gebundensten ist der erste. Er hat sehr ernsten, fast düsteren Charakter und stellt der contrapunctischen Sicherheit des Komponisten das beste Zeugnis aus. Zu den drei durch den Text gegebenen Abschnitten tritt ein regelmässig gebauter Canon als vierter. Im Gloria, das wie gewöhnlich erst von den Worten: Et in terra pax, komponiert ist, kommt ein modernerer Geist schon etwas mehr zum Durchbruch. Es finden sich Stellen, die auf Polyrythmik verzichten und wo die Stimmen rein homophon geführt sind. Im Credo (Patrem) wird primitive Ton-

1) Berlin, Königl. Bibl. Msc. Winterfeld No. 39.

malerei versucht. Der letzte Teil ist auffallend kurz, aber vielleicht am besten gelungen. Er bewegt sich in sehr ausdrucksvollen, absteigenden Figuren, die immer von neuem aufgenommen werden und namentlich das Wort „Miserere" betonen. — Eine zweite dreiteilige Messe in F-dur ist sowohl in Stimmen[1]) wie in Partitur[2]), die zur Zeit Rosenmüllers angefertigt sind — die Stimmen sicher, die Partitur wahrscheinlich im Auftrage des Komponisten —, erhalten. Moderner ist sie schon durch Hinzufügung des als „Organo" bezeichneten Bassus Continuus. Das Gloria besonders hat zu rein accordlicher, dramatisch bewegter Gestaltung Anlass gegeben. Themen, die in den Tönen des Dreiklangs auf- oder abwärts sich bewegen und stets eine erregte, freudige Stimmung ausdrücken, finden sich mehrfach. Der Schluss des Werkes ist ganz in dieser Art gehalten. Der dreiteilige Takt, der hier viel häufiger vorkommt als in der erst genannten Messe, erscheint auch in modernerer Gestalt, als $^3/_2$-Takt. — Rosenmüller hat die einzelnen Teile der Messe öfter behandelt, namentlich das Gloria in excelsis. Diese Kompositionen gehören in ein anderes, später zu besprechendes Gebiet. Sie haben völlig mit dem alten Styl gebrochen und benutzen einen grossen Stimmapparat, meist auch eine Anzahl Instrumente. Aus den einfachen, gleichförmigen Messgesängen werden prächtige, reichgegliederte Concerte.

Eine sechsstimmige „Motetta": „Mein Gott, betrübt ist meine Seele" (Ps. 42, V. 7—9) zeigt, dass der Komponist geschickt auch den italienischen Madrigalstyl handhabt[3]). Es ist eins der kunstreichsten Stücke, die wir von ihm haben. Man fühlt sich unmittelbar erinnert an Scheins Madrigale[4]). Auch der Unterschied zwischen den beiden Komponisten tritt klar heraus. Rosenmüllers Polyphonie

---

[1]) Berlin, Kgl. Bibl. Msc. 18,880.
[2]) Ebenda, Msc. 23,100 an Wilderer.
[3]) Ebenda, Msc. 21,745 an Telemann.
[4]) Vgl. »Israelis Brünnlein«, Leipzig, 1623.

hat, so übersichtlich sie stets ist, etwas Gesuchtes, Angelerntes. Er weiss sie an einzelnen Stellen seiner Werke, wo eine bestimmte Wirkung erzielt werden soll, mit dem ausgezeichnetsten Erfolge anzuwenden; aber sein natürliches Ausdrucksmittel ist sie nicht. Und hier, wo er mit Schein auf dessen eigenstem Gebiet ringt, muss er ihm trotz aller Virtuosität weichen. Rosenmüller wusste sicher selbst am besten, wohin ihn sein Naturell zog; darum hat er sich so selten in den alten Formen bewegt. Schütz stand in dieser Beziehung anders. Und man sehe nur den in allen Sätteln gerechten Hammerschmidt an, wie er bald modern, bald antikisierend, bald Koncerte und bald Motetten komponierte.

Ein kleineres Stück, wovon Partitur und Stimmen, beide erst aus dem 18. Jahrhundert stammend, in Schwerin sich befinden, verwendet wiederum nur „4 Voci". „Das Blut Jesu Christi" (1 Joh. 1, V. 7). Es kann uns in seinem Styl wie auch durch den kurzen spruchartigen Text als ein etwas einförmig geratenes Pendant zu einzelnen Stücken der „Kernsprüche" gelten. Zu diesem Werk soll es uns hinüberführen.

Ein feststehender Name für die Hauptform der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts existierte in jener Zeit so wenig als heute. Am häufigsten sagte man von diesen Kompositionen, sie seien „koncertweise gesetzet" und unterschied sie von der „gemeinen Contrapunkt-Weise" und der „Madrigalischen Manier". Die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Koncertstils lassen sich etwa auf folgende Art bestimmen:

1. Homophone, akkordliche Führung der Stimmen wird, wo nicht bevorzugt, doch hin und wieder angewandt.

Ausdruck des Bestrebens, jederzeit eine volle Harmonie zu haben, ist der Generalbass, der niemals fehlen darf.

2. Die Stimmen werden in verschiedener Weise combiniert. Solostellen, Duette etc. wechseln mit dem vollen Chor ab. Zwei oder mehrere Chöre treten einander gegenüber.

3. Die Instrumente wirken selbständig mit. Sie leiten das Koncert ein und führen Zwischenspiele aus.

Nicht bei jeder koncertartigen Komposition wird man die drei Merkmale vereinigt finden. Scharf abgegrenzte, völlig eindeutig bestimmte Formen, wie sie das nächste Jahrhundert ausbildete, giebt es in dieser fruchtbarsten musikalischen Entwickelungsepoche kaum. Man drängte aus den alten heraus, sie waren dem nach persönlichem Ausdruck strebenden neuen Geschlecht zu klein und eng geworden. Man griff begierig nach den glänzenden Gebilden, die von Italien aus nach Deutschland drangen. Der wesentlichste Vermittler war der berühmteste Komponist Deutschlands. Gewiss Empfehlung und Ansporn genug für junge ehrgeizige Künstler! Es dauerte auch gar nicht lange, da war man so gründlich in das neue Fahrwasser geraten, dass Schütz selbst vor Uebertreibung und einseitiger Pflege des Koncertstils warnen musste.[1])

Die Entwickelung des Koncertes bis zu Rosenmüller, namentlich, wie er es in seiner letzten Periode gestaltet, ist ebenso unklar, wie fast die ganzen musikalischen Verhältnisse im 17. Jahrhundert. So schwer es gegenwärtig ist, den allgemeinen Gang auch nur einigermassen sicher zu bestimmen, so notwendig ist doch der Versuch, einen gewissen Ueberblick zu gewinnen, wenn nicht die Betrachtung den einzelnen Komponisten vollständig in der Luft schweben lassen will. — Zwei Stadien kommen, wie es scheint, wesentlich in Betracht. Als Repräsentanten erscheinen G. Gabrieli mit seiner grossen Vollstimmigkeit

[1]) Vorrede zur »geistlichen Chormusik« 1648. Spittas Ausgabe, Bd. 8.

und dem Prinzip der Corresponsion mehrerer Chöre und Viadana, der die Monodie bedeutend vervollkommnet und für das Concert verwendet. Die Werke beider sowie ihrer zahlreichen Genossen und Nachfolger dringen auf verschiedenen Wegen nach Deutschland. Vielfach geht man nach Italien, um an der Quelle den neuen Stil zu studieren, und Heinrich Schütz ist der erste, der sich nach einem zweimaligen längeren Aufenthalt in Venedig als Meister zunächst des vielstimmigen, dann des einstimmig-recitativischen Concerts in einer Reihe von Werken zeigt. Schliesslich gelingt es ihm, namentlich im III. Teil der „Symphoniae sacrae“ (1650), beide Prinzipien mit einander zu vereinigen, und wir haben in diesem wie in dem zwei Jahre früher erschienenen II. Teil die unmittelbaren Vorlagen für Rosenmüllers „Kernsprüche“. Auf andere, nahe zusammenhängende Werke wird an geeigneter Stelle, soweit es nötig scheint, ein Blick zu werfen sein.

a) Die „Kernsprüche“.

Auf je 6 Hefte verteilt sich der Inhalt beider Teile der „Kernsprüche“. Sie sind überschrieben: Prima Vox; Secunda Vox; Tertia, Quarta et Quinta Vox; Violino I; Violino II; Bassus Continuus. Sie enthalten zusammen 40 Stücke. Es zeigt sich kein wesentlicher Fortschritt von einem zum andern; wenig merklich ist eine grössere Vorliebe für Klangfülle im zweiten. Im ganzen geben sie ein einheitliches, sehr gleichmässiges Bild. Für 3—7 Stimmen sind sie eingerichtet, wie der Titel sagt. Es werden nach dem damaligen Gebrauche Instrumente und Singstimmen zusammengezählt. Wie die Stimmen sich verteilen, erscheint unwichtiger, wird jedoch in den „Kernsprüchen“ stets genau vorgeschrieben. Die Länge der Stücke ist überall ziemlich die gleiche und für unsere Anschauung sehr gering. Damals war sie geboten durch die Verwendung für den Gottesdienst. — Die Struktur ist einfach und kehrt ähnlich bei allen Stücken wieder. Ein Instrumentalvorspiel,

„Symphonia“, genannt, leitet ein. Dasselbe benutzt Motive, gewöhnlich das erste Motiv der hinzutretenden Singstimmen, in der Art, wie später in den von Instrumenten begleiteten Arien die Melodie durch ein Vorspiel angedeutet wird. Die einzelnen Textphrasen werden dann nacheinander durchgenommen; jedesmal tritt ein neuer Abschnitt ein, was durch Tactwechsel oder auf andere Weise markiert wird. Eine dieser Phrasen, am häufigsten die erste, wird von Zeit zu Zeit refrainartig wiederholt. Mannigfache Stimmencombinationen ergeben sich, indem zwei oder mehr Gruppen einander gegenüber treten, Singstimmen gegen Instrumente, oder auch jene unter einander. Kurze Sätzchen werfen sie einander zu, sie wiederholend, erweiternd, steigernd, um sich schliesslich zu einem Ganzen zu vereinigen. Der Abschluss geschieht zuweilen mit einer Wiederaufnahme des Anfanges, zuweilen in prächtigen, zusammenfassenden Tuttiaccorden.

Begreiflicherweise kann nun bei einem Stücke, wo Sopran, Alt und Tenor, oder Sopran und 2 Violinen ausser dem Bassus Continuus den ganzen Apparat bilden, von Steigerungen, Schattierungen etc. kaum die Rede sein. So muss z. B. in dem 3stimmigen A-Capella-Stück: „Kündlich gross ist das gottselige Geheimniss“ (II 4.—1. Thimoth. 3, V. 16) für Alt, Tenor und Bass, das Winterfeld seltsamer Weise auszeichnet,[1]) die Symphonie fortfallen. — Recht normal gestaltet und gut gelungen ist das 10. Stück des ersten Teils: „Ein Tag in deinen Vorhöfen“ (Ps. 84, V. 11—13), für Cantus, Tenor, Bassus und 2 Violinen, in G-Dur. — Die Symphonie ist imitatorisch gebildet. Die

[1]) Unter den zahlreichen Abschriften, die er aus den »Kernsprüchen« gemacht hat und welche die Königl. Bibl. in Berlin aufbewahrt (Msc. 53; Vol. 50 fol. 5; Vol. 126 fol. 77), hat er dies Stück als Beispiel für die Musikbeilagen seines Werkes (Evangelischer Kirchengesang, Bd. II) ausgewählt. Von der Art der »Kernsprüche« einen Begriff zu geben, ist es aber, schon weil die Instrumente überhaupt fehlen, durchaus ungeeignet.

zweite Violine beginnt das einfache Thema, die erste fällt ein und wiederholt es in der Oberquinte. Sehr bald entstehen Terzengänge, und ein Abschluss wird erreicht mit der im XVII. Jahrhundert überall wiederkehrenden Accordverbindung: $\overset{d}{\substack{5\\4}}\ \sharp$ g. Jetzt übernimmt die erste Violine den Part der zweiten, und es entsteht ein dem ersten entsprechender zweiter Teil; jeder enthält 7 Takte. Es folgt das eigentliche Stück, das sich deutlich in 4 Teile gliedert. Den ersten, wie die Symphonie im c-Takte, beginnt der Tenor allein (G-Dur): „Ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser denn sonst tausend"; das Tutti fällt ein, indem es den letzten Teil der Phrase aufnimmt (7 Takte). Mit geringen Modificationen wiederholt sich dasselbe noch zweimal, zunächst unter Führung des Cantus (D-Dur, 7 Takte), dann des Basses (C-Dur, 9 Takte). Damit ist die erste Phrase des Textes erledigt und der erste einfachste Teil der Komposition zu Ende. — Der zweite behandelt die beiden Phrasen: „Ich will lieber der Thür hüten in meines Gottes Haus", im $^{3}/_{1}$-Takt, und: „denn lange wohnen in der Gottlosen Hütten", im c-Takt. Die schöne Melodie der ersten wird von den beiden Violinen, dann den Singstimmen nach einander vorgetragen; darauf treten zwei zusammen, und mit beständiger Steigerung bringt das Tutti den Höhepunkt und Abschluss. Die zweite Phrase ist canonisch gestaltet, ohne es jedoch zu einer engen Verflechtung der Stimmen zu bringen. — Der dritte Teil ist der kunstvollste und reichste (c-Takt): „Denn Gott der Herr ist Sonn und Schild, der Herr giebt Gnade und Ehre" — „er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen". Die Instrumente präludieren. Die Themen werden nach einander von den Stimmen aufgenommen, mannigfaltig werden diese gegen einander geführt. Wesentlich 3 Gruppen entstehen: die beiden Violinen, die sich überhaupt sehr selten trennen; Cantus und Tenor, meist in Sexten gehend; der Bass bleibt allein. Zuletzt treten alle einmütig zusammen: „Herr Zebaoth". Ruhige Accordfolgen

wirken durch eigenartige Zusammenstellung. — Im vierten Teil, der mit dem $^3/_1$-Takt beginnt, lösen sich zunächst wieder die Stimmen voneinander, um Kraft zu gewinnen zu dem prächtigen Schluss, der dann, würdevoll und lebhaft zugleich, das ganze Stück krönt: „Wohl dem Menschen, der sich auf dich verlässet". — Man sieht, der Bau ist ausserordentlich durchsichtig und symmetrisch. Denkbar grösste Einfachheit in melodischer wie harmonischer Beziehung geht Hand in Hand mit einem Erfindungsreichtum, der beständig durch neue Gedanken oder durch anmutige Variation des alten Spannung und Interesse wach zu halten weiss. —

Durch den Text und die Behandlungsart weicht das dritte Stück des II. Teils nicht unwesentlich ab. Es hat als Unterlage den Hymnus: „Christum ducem, qui per crucem".[1]) Der strophische Bau wird genau beibehalten. Dieselbe Melodie wird mannigfach variiert, der Bass bleibt alle Strophen hindurch unverändert. Diese, der Chaconne und Passacaglia ähnliche Form treffen wir im XVII. Jahrhundert öfter. Rosenmüller hat sie noch einmal benützt in der handschriftlich erhaltenen Komposition des ambrosianischen Hymnus: „O lux beata Trinitas"[2]), die jedoch eine weit grössere Zahl von Stimmen beschäftigt als das Stück der „Kernsprüche". In diesem haben wir 2 Violinen und Alt, in jener einen 6stimmigen Geigenchor und 4 Singstimmen. Beide sind im graden Takte gehalten, bei beiden ist die Periode des Basso ostinato 8 Takte lang. Der Komponist hat sich redlich bemüht, immer neue interessante Variationen zu bringen; trotzdem ist eine gewisse Eintönigkeit geblieben.

In einem grösseren Rahmen als die übrigen halten sich die beiden letzten Stücke des zweiten Teils: „Also hat

---

[1]) Vergl. Daniel: Thesaurus Hymnologicus, Halle 1841, Bd. I, S. 340, No. 486.

[2]) Berlin, Kgl. Bibl., Msc. 1238.

Gott die Welt geliebt" (Ev. Joh. 3, V. 16) und: „Siehe an die Werke Gottes" (Prd. 7, V. 14 und 15), für 2 Cantus, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen (vel Tromboni), Violone (vel Trombone, Fagotto); also 10stimmig. Eine Anmerkung sagt: „Die folgenden beyden Stücke können zwar in Ermangelung der Tromboni oder Viole alleine mit zwei Violini musiciert werden, wenn man in dem Also hat Gott... die erste Symphonia auslässet: Ist aber besser, wenn man die Mittelstimmen auch mitmachen lässet, wird auch einen besseren Effect gewinnen". In der That sind die tieferen Instrumente stiefmütterlich behandelt. In den Symphonien, nicht nur in der einen Anfangssymphonie, sind sie allerdings unentbehrlich; im übrigen aber treten sie lediglich verstärkend hinzu, meist im Einklang mit den entsprechenden Singstimmen. Das zweite Werk besitzen wir auch handschriftlich[1]). Es ist eine gleichzeitige, sehr sorgfältige und genaue Copie nach den „Kernsprüchen", die als solche wenig Wert hat. Interessant ist aber die Jahreszahl 1663 an der Spitze der Basso-Continuo-Stimme. Hier ist klar, dass der Schreiber seine Copie, nicht die Komposition des Stückes datieren will, die ja viele Jahre früher fällt.

Von einer Aufführung weiterer einzelner Stücke sehe ich ab. Dieselbe hat wenig für sich, wenn die Worte nicht durch die Anschauung unterstützt werden. Ich fasse deshalb Einzelbeobachtungen zusammen und sage zunächst einige Worte über den

Vocalstyl

in den „Kernsprüchen"[2]). — Als etwas scheinbar ganz Neues war der einstimmige Gesang um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts in die Kunstmusik ein-

---

[1]) Univ. Bibl. zu Königsberg i. Pr.

[2]) Man könnte diese allgemeinen Betrachtungen auch für alle Concertkompositionen zusammenfassen, da vieles, was hier anzuführen ist, keineswegs für die »Kernsprüche« allein gilt. Doch würden dabei die Stylunterschiede zu sehr zurückstehen. —

gedrungen. Die Oper stellte ihn in den Vordergrund, das geistliche Concert bediente sich gern seiner. Ueberall aber war nicht rein musikalischer, liedmässiger Gesang, der in der Volksmusik von jeher das Ausschlaggebende war, das Streben der neu „erfundenen“ Monodie, sondern genauer Anschluss an den Sprechton und dramatisch bewegter Ausdruck. Doch ist damit das Wesen des Recitativs, wie es etwa die „Kernsprüche“ aufweisen, noch nicht völlig bestimmt. Von einer unmelodiösen, der Psalmodie nachgebildeten Declamation, von einem Secco-Recitativ kann nicht die Rede sein. Michael fällt zuweilen in eine unschöne Trockenheit. Rosenmüllers Vocalstyl aber, namentlich in den „Kernsprüchen“, ist anmutig und flüssig; mitunter finden sich sogar wirklich schöne Wendungen (— Schütz ist nicht, wie Spitta sagt, der einzige, der in den Concerten melodiöse Schönheiten aufweist —), und doch lehnt er sich auf das genaueste an den Text an. Es fliessen also ariose und recitative Elemente zusammen. — Einstimmige Gesänge komponierte Schütz und sein ganzer Kreis. Eine Menge nur vom Generalbass begleiteter haben wir im II. Teil von Tobias Michaels „musikalischer Seelenlust“. Rosenmüller nimmt fast stets Instrumente hinzu. Von den 40 Stücken der „Kernsprüche“ sind 10 für Sologesang geschrieben, alle mit Begleitung von Streich-, resp. Blasinstrumenten.

Dissonanzen in der Melodie, d. h. die Anwendung von verminderten und übermässigen Fortschreitungen und Chromatik, waren eben zu jener Zeit sehr beliebt geworden, bei den Italienern am meisten. Man stürzte sich mit einem gewissen Übereifer auf die neuen Effecte. Schein hat sie mit einer von Winterfeld scharf getadelten[1]) Vorliebe angewandt. Die „Kernsprüche“ sind in der Benutzung derselben äusserst massvoll und finden damit Winterfelds grossen Beifall. Es ist richtig, dass hierin

---

[1]) Ev. Kirch. Gesang Bd. II, S. 233 f.

eine Schwäche Schein's wie vieler anderer Komponisten der Zeit (— wozu Rosenmüller in seiner späteren Zeit auch gehört —) liegt. Trotzdem aber erzielt gerade er häufig so vortreffliche Wirkungen damit, und sein Werk zeugt überhaupt von einer solchen musikalischen Kraft und Meisterschaft, dass dagegen Rosenmüllers „Kernsprüche" mit ihrer anmutigen Leichtigkeit nicht entfernt in die Schranken treten können.

Vereinigen sich mehrere Stimmen mit einander, so bilden sie entweder eine monorythmisch sich fortbewegende Masse, so dass eine Art Chorrecitativ entsteht, oder es treten verschiedene Gruppen einander gegenüber —: Princip der Mehrchörigkeit, oder endlich, jede Stimme geht ihren eigenen Weg, dann haben wir Polyphonie. Dieselbe ist in den „Kernsprüchen" von beispielloser Einfachheit. Immer wird man den Text verstehen; scharf dissonante Durchgangs- oder Vorhaltsaccorde sind vermieden. Meist wird eine kurze Phrase durch alle Stimmen geleitet, indem eine der andern in die Rede fällt; also: canonische Imitation. Von Fugen findet sich nicht die leiseste Spur. — In den accordlichen Chorstellen ist die Führung der einzelnen Stimmen natürlich und gut; doch wirken sie lediglich als Ganzes, und Füllung des Accordes ist das Hauptbestreben. Die Folge der Accorde ist vielfach fremdartig, wir vermissen das Gefühl für die Verwandtschaft derselben. Diese Nachwirkungen der polyphonen Musik der früheren Zeit machen sich noch durch das ganze XVII. Jahrhundert bemerkbar.

Die Colorierung des Gesanges, die in ihren Anfängen weit zurückreicht, jedoch in mehrstimmigen Kompositionen notwendig beschränkt blieb, nahm mit der Einführung des Sologesanges einen neuen Aufschwung. Uns erscheinen Melismen keineswegs als Zeichen eines natürlichen, der Sprache angenäherten Gesanges. Man dachte damals anders. Rosenmüller hat, wie seine Zeitgenossen, ausgiebigen Gebrauch von den Coloraturen gemacht, in

den „Kernsprüchen“ noch am wenigsten. Hier begnügt er sich im wesentlichen mit kleinen, schmückenden Figuren. Triller finden sich nicht vorgeschrieben. Sie namentlich, aber auch andere Figurierungen wurden den Sängern nach eigenem Ermessen, das indessen an bestimmte, traditionell festgesetzte Regeln gebunden war, hinzuzufügen überlassen. Italien war in der Gesangskunst weit vorgeschritten, Deutschland hinkte nach. Häufig fehlte hier den Sängern die nötige stimmliche Ausbildung sowohl, wie musikalische Fähigkeit, um mit Geschmack selbstthätig an dem Kunstwerke, das sie vortrugen, mitwirken zu können. Man hatte wohl an den grösseren Höfen kunstgebildete Sänger; wo man aber weniger Geld für die Musik aufwenden konnte oder wollte, bestand die Kapelle in der Hauptsache aus Schulknaben, von denen gewiss nach dieser Richtung hin nicht viel zu erwarten war. So haben wir anzunehmen, dass Werke, die für kleine, bescheidene Verhältnisse bestimmt waren, wie Rosenmüller's „Kernsprüche“, im allgemeinen kein wesentlich anderes Aussehen durch die Aufführung gewannen, als die geschriebene Partitur uns bietet. Hammerschmidt verlangt[1]), dass die landläufigen Kapellen sich durchaus an die Coloraturen halten sollten, die er vorgeschrieben habe, dass man namentlich aber die veralteten Verzierungen am Schluss nicht anbringen dürfe. Wenn jedoch gebildete, feinsinnige Sänger sich einmal seines Werks annehmen wollten, so lege er denen natürlich in keiner Weise Beschränkungen auf. Michael hat in seinem mehrfach genannten Werk für sämmtliche Stücke zwei Arten der Ausführung angegeben, einmal mit, einmal ohne Coloratur. Seine Vorrede äussert sich darüber ausführlich und interessant. Die Anschauungen, die ein so erfahrener und tüchtiger Kapellmeister, welcher der Vorgesetzte und Lehrer Rosenmüllers war, sich über den in Frage stehenden Punkt gebildet hatte, dürfen wir gewiss auf ihn und sein

---

[1]) Vorrede der »Musikal. Gespräche«, I, 1655.

Werk übertragen. Er war bescheiden in seinen Anforderungen und opferte lieber den coloristischen Schmuck, als dass er sich seine Stücke durch schlechten, ungenügenden Vortrag verderben liess. Improvisierte Zuthaten gestattete er virtuosen Sängern gern; sie waren aber gar selten zu haben; und mit einer „fein schlechten" Ausführung „ohne einige Coloratur" war er auch zufrieden.

Die Instrumente der „Kernsprüche".

Die Zahl der benutzten Instrumente ist nicht gross. Es erscheinen: Violine, Viola, Violone, Trombone, (Alt-, Tenor-, Basstrombone), Fagott. Die am häufigsten vorkommende Besetzung ist: zwei Violinen. Niemals kommt ein Instrument allein zur Anwendung. Die Violine geht von d^1—d^3, hält sich also innerhalb der Grenzen, welche damals selten überschritten werden. Die Violen werden im Alt- und Tenorschlüssel notiert. Der Name Viola wird auch für die Streichinstrumente im ganzen gebraucht. Die Blasinstrumente erscheinen nur nebenher, als Aushülfe. Statt der Violen und des Violone kann man auch 3 Tromboni nehmen. Das Fagott wird nur einmal, im letzten Stück des zweiten Teils, zur Verstärkung des Basses verwandt. Auffällig ist, dass die in jener Zeit regelmässig als Sopraninstrumente für den Bläserchor gebrauchten Cornetten (Zinken) in den „Kernsprüchen" fehlen. Später finden wir sie auch bei Rosenmüller häufig. Die Zusammenstellung: 2 Cornetten und 3 Trombonen ist doch gewiss angemessener, als dass 2 Violinen die Oberstimmen für 3 Posaunen bilden. —

Rücksicht nun auf die Eigenart der einzelnen Instrumente und Ausbeutung der Klangfähigkeit eines jeden auf Grund einer instrumentalen Technik suchen wir vergebens. Doch trifft der Vorwurf nicht Rosenmüller, sondern seine Zeit. Die Streich- und Blasinstrumente, die seit dem XVI. Jahrhundert ausgiebiger zur Verwendung kamen, hatten eine Stelle zunächst nur als Ersatz, Ergänzung oder

Verstärkung der Singstimme. Gleichartige Instrumente wurden zu Chören zusammengesetzt, indem man sie in allen Grössen und für alle Stimmlagen baute. Vokalkompositionen waren es im Anfang, die sie spielten. Erst allmählich sonderte man in der vielstimmigen Kirchenmusik, die uns hier allein angeht, also in dem, vokale und instrumentale Elemente zusammenfassenden Concert den Anteil der Singstimmen von dem, welchen sie zu vertreten hatten. G. Gabrieli gab gewöhnlich noch nicht an, welche Stimmen von Instrumenten und welche von Sängern ausgeführt werden sollten. Zu Rosenmüllers Zeit war das jedoch schon allgemein Sitte geworden. Es wird in den „Kernsprüchen“ gesagt.

Selbständig treten die Instrumente auf in der Einleitung, die in den „Kernsprüchen“ durchgängig den Namen „Symphonia“ führt. Der Ausdruck deutet damals noch nicht auf eine bestimmte formale Gestaltung. Zwischenspiele, die in dem 19. und 20. Stück des II. Teils vorkommen, werden ebenfalls „Symphonia“ genannt. Häufiger ist sonst der Ausdruck: Ritornell.

Die Violinen haben reichere Coloraturen als die tieferen Instrumente und die Singstimmen. Nicht viel ist es, was ihnen zugemutet wird, aber doch eben genug, um ihnen, die ja auch durch die Tonlage ihre Besonderheit dokumentieren, in der Behandlungsart eine bevorzugte Stellung zu geben. — Die Verwendung des Instrumentalkörpers in den Stücken selbst, also mit und neben den Singstimmen, ist eine zweifache. Einmal dienen sie zur Verstärkung, zur Füllung von Accordklängen. Peinlich wird darauf geachtet, dass ein jedes wirklich seinen eigenen Tongang hat, dass es also eine „besondere“ und keine „Ripieno“-Stimme ist. — Zweitens treten die Instrumente den Singstimmen gegenüber, lösen sie ab in längeren oder kürzeren Phrasen. Fanden Gabrieli und seine Genossen den Reiz des Wechselspiels geteilter Chormassen darin, dass hohe Stimmen tieferen antworteten oder umgekehrt, und darin, dass ein „Echo“

kräftige Klänge leise zurückwarf, so sah man bald, wie gute Wirkung hier verschiedene Klangfarben, also die menschliche Stimme gegenüber dem Instrumente, eine Instrumentgattung gegenüber einer anderen, thun mussten. Es giebt wohl kein Concert, wo diese Effecte fehlten, ja wo sie nicht eins der wesentlichsten Momente für die Gestaltung im ganzen und im einzelnen bilden. Nicht selten nutzte man sie zu sehr aus und fiel in Geschmacklosigkeiten, die uns ebenso langweilig wie unkünstlerisch erscheinen. Wurde der Effect in richtiger Weise und massvoll ausgebeutet, kam es nicht auf die nackte Wirkung des „Echos", eines überflüssigen Wiederholens, Zurückwerfens der Phrase an, sondern auf eine lebendige Gliederung des Chores, der bis dahin eine compacte Masse gebildet hatte, auf eine dramatische Gegenüberstellung gesonderter, sich befehdender und versöhnender Parteien, so liessen sich gewaltige Wirkungen erzielen. Was gerade Rosenmüller auf diesem Wege erreicht hat, das zeigen seine späteren Werke viel deutlicher als die „Kernsprüche".

Bei mehreren Stücken finden sich über der Violone-Stimme Ziffern, die im wesentlichen denen des Bassus Continuus gleichkommen. Dazu wird die Anmerkung gemacht: „seynd zu dem Ende die Species über diesen Bass gesetzet, damit man etwan ein Spinett, Clavicymb., Theorb., oder dergleichen Instrument, mitspielen könne, wer Beliebung darzu träget." Also zu dem gewöhnlichen Orgelbass können nach Gutdünken noch andere, der harmonischen Füllung dienende Instrumente hinzutreten. Man denke, wie dick und zäh solche Zuthaten eine Komposition machen mussten! Alles aber geschah, damit nur ja keine Leerklänge, keine mangelhaften Accorde zu Tage traten.

Notation.

Die „Kernsprüche" liegen uns nicht in Partitur vor; nur die Stimmen, in Hefte geordnet, sind gedruckt worden. So hielt man es allgemein, bis vielfach hinein ins XVIII. Jahr-

hundert. Der Komponist resp. der Kapellmeister, der ein Werk zur Aufführung bringen wollte, machte sich für seinen Gebrauch eine Handpartitur, mindestens einen Auszug; aber der Öffentlichkeit wurden dieselben nicht übergeben. Später hat Rosenmüller allerdings handschriftliche Partituren in den Handel gebracht.

Vortragszeichen finden sich äusserst selten. Ein paar Mal steht am Anfang des neu eintretenden $^3/_1$-Taktes: „Allegro“. Ueber den Stärkegrad und seine Variationen ist nirgends eine Andeutung zu finden. Darin stehen die „Kernsprüche“ unter den zeitgenössischen Werken und auch den Schöpfungen unseres Komponisten selbst ziemlich vereinzelt da. Man brachte namentlich eine ständige Abwechselung von forte und piano gern an. Schütz hat vielfach sehr feine Unterscheidungen.[1]) Die Tempovorschriften waren meist ohne genauere Nüancierung. Michael begnügt sich mit „Presto“ und „Lento“. Rosenmüllers Gebrauch lernen wir noch kennen.

Die Tonschrift erfuhr im Verlaufe des XVII. Jahrhunderts eine gründliche Umbildung, die sich Schritt für Schritt durchsetzte. Um die Vereinfachung der Mensuralnotenschrift handelte es sich, welche das XVI. schon begonnen hatte. Der Standpunkt, auf dem die „Kernsprüche“ innerhalb der Reihe stehen, ist in der Hauptsache derselbe, wie ihn z. B. Schützens Werke zeigen. Von rythmischen Finessen, komplicierten Taktarten und Taktkombinationen ist keine Rede mehr. Der grade und der einfache dreiteilige Takt sind übrig geblieben. Beide kommen fast in jedem Stück zur Verwendung. Der gerade Takt ist etwas bevorzugt. Er beginnt das Stück und findet sich in der Regel auch am Schluss. Nach alter Weise wird er durch den nach rechts offenen Halbkreis C bezeichnet; niemals

[1]) Bei Hammerschmidt finde ich die originellen deutschen Ausdrücke: »stark« und »stille«.

benutzen die „Kernsprüche" das Tempus imperfectum diminutum ₵. Der Tripeltakt wird durch den Bruch $^3/_1$ angedeutet, das Tempuszeichen ist fortgefallen. Merkwürdig ist der Umstand, der leicht Verwirrung verursachen kann und es auch damals gethan hat[1]), dass für den graden Takt schon der Wechsel der Notengattungen eingetreten ist, dass also die Semiminia (Viertelnote) als Einheit gilt, während im Tripeltakt noch nach der Semibrevis (Ganze Note) gerechnet wird. Wenn die Takte von gleicher Zeitdauer angenommen werden — und das müssen wir auf jeden Fall thun —, so haben also 4 Semiminimen im geraden Takt dieselbe Geltung wie 3 Semibreves im ungraden.

Die Form der Noten ist noch die eckige. Ligaturen kommen nicht vor, die Notengattungen geben auch kaum Gelegenheit dazu. Bei der Semifusa (Sechszehntelnote) wird Halt gemacht. Sie findet nur bei Coloraturen Verwendung. Die Geltung der Notengattungen zu einander entspricht durchaus unserem heutigen Gebrauch. Dreizeitige Noten (also: reines Tempus perfectum) haben die „Kernsprüche" nicht mehr; das Punctum additionis füllt dieselbe Stelle aus wie bei uns. Dagegen sind inconsequent genug die Pausen bei der alten Art geblieben; die Pausen für die Brevis und die Longa gelten im 3 teiligen Takt (ebenso in der sesquialtera Proportio [$^6/_4$], die bei Schütz und in Rosenmüllers Sonaten vorkommt) das dreifache der nächst kleineren Gattungen. — Schwärzung der Noten (Semibrevis und Minima) kommt noch vor, jedoch in anderem Sinne als in dem der Mensuraltheorie, da eine Veränderung des Notenwertes jetzt ausgeschlossen ist. Sie wird regelmässig bei der dreiteiligen Messung, im vorletzten Takt vor einem Abschluss angewandt, wenn derselbe eine Semibrevis und

---

1) Rosenmüller (Vorr. zu »Kernspr.« II) verweist deswegen auf Schütz, Vorrede zu Symphoniae sacrae II, Dresden 1647 (Spittas Ausgabe, Bd. VII).

Brevis, und zwar in dieser Reihenfolge, enthält, also syncopiert ist. Dann treten eine geschwärzte Minima und Semibrevis ein, um auf die Syncope aufmerksam zu machen. Eine Verschnellerung des Tempos findet hierbei nicht statt. — Der Taktstrich, der ebenfalls im XVII. Jahrhundert aufkommt, findet in den „Kernsprüchen“ noch nicht konsequent Verwendung. Nur im Bassus Continuus erscheint er regelmässig, jedesmal 2 Takte zusammenfassend. In den anderen Stimmen tritt er nur sporadisch auf, um die Orientierung zu erleichtern, also im Sinne des Punctum divisionis der früheren Zeit.

Damit scheiden wir von den „Kernsprüchen“. Wir haben ihrer Betrachtung viel Raum gegönnt und können von dieser Basis aus die ganze weitere Kompositionsthätigkeit, namentlich auf dem Gebiet des Concerts leichter überschauen. Auf Abweichungen, Fortschritte gegenüber diesem Werk werden wir unser Hauptaugenmerk zu richten haben.

b) Die Dialoge.

Die Komposition der Dialoge fällt, wie früher erwähnt wurde, zum Teil sicher, zum Teil wahrscheinlich in die italienische Zeit. Einige mögen auch schon vorher in Deutschland verfasst sein. Sie zerfallen in zwei wesentlich verschiedene Gruppen. Die erste zeigt nur leise dramatische Ansätze; deutsche Komponisten bedienten sich gern dieser lebhafteren Form des Concerts. Verschiedene Bibelverse werden geschickt gruppiert, Kirchenlieder mit herangezogen und so eine einheitliche religiöse Stimmung erschöpfend zum Ausdruck gebracht. — Vier Dialoge dieser Art sind uns von Rosenmüller handschriftlich erhalten. Sie zeigen grössere Umrisse als die Stücke der „Kernsprüche“ und enge Verwandtschaft unter einander.

Mit schönen Zügen ist der zum Teil aus dem Evangelium des Ostermontags entlehnte Dialog: „Bleibe bei uns, Herr Jesu Christ“ ausgestattet[1]). Die Besetzung ist: 2 Canti (so heisst es jetzt italienisch), Alto, Tenore, Basso und 7 Instrumente, die merkwürdig verteilt sind: 2 Violini, 2 Cornetti, 3 Tromboni; dazu „5 in Ripieno“. Ein längeres Vorspiel geht voraus, das hier den Namen „Sonata“ hat. In verschiedener Gruppierung der Stimmen erklingt dann die Bitte an den Herrn: Luc. 24, V. 26. Zwei Soprane, Alt und Tenor führen in 2 Abschnitten den Satz aus, entsprechend der Gliederung im Text. Beide Male wird eine gute Steigerung erzielt; die 4 Sopraninstrumente treten hinzu, und das einfache, stufenweise absteigende Thema erhält den Character des eindringlichsten Flehens und Verlangens. Tröstlich erklingt in einem zweiten Abschnitt die Antwort des Herrn, ein Basssolo (— der Bass hat bisher geschwiegen —) mit Begleitung der beiden Violinen und zweier Posaunen „si placet“: „Siehe, ich bin bei euch alle Tage, bis an der Welt Ende“ (Math. 28, V. 20). Es folgt ein Schlusschor, der das ganze Orchester und alle Singstimmen zusammenfasst: „Des sollen wir alle froh sein, Christus will unser Trost sein. Allelujah!“ Der Text ist aus dem bekannten Osterliede des XII. Jahrhunderts: „Christ ist erstanden“[2]). Wir haben also ein für das Auferstehungsfest speciell geeignetes Stück.[3]) — Im ganzen sieht man, wie bedeutend der Schritt von hier aus bis zum Oratorium noch ist, wie aber gegenüber den gewöhnlichen Concerten ebenfalls ein formaler Unterschied vorliegt.

Diesem am ähnlichsten ist der Dialog: „Wird denn der Herr ewiglich verstossen“[4]) (Ps. 77, V. 8—10;

1) Berlin, Kgl. Bibl., Mscr. 18,884.

2) Vergl. Wackernagel: »Das deutsche Kirchenlied bis zum Anfang des XVII. Jahrh.«, Bd. II, Leipzig 1867, S. 43.

3) Im Lüneburger Katalog ist es aufgeführt mit dem Zusatz: »Auf Ostern«.

4) Univ.-Bibl. Königsberg i. Pr.

Jes. 54, V. 10). Der Schlusschor, mit vielen Coloraturen versehen, lehnt sich sogar im Text an den ersten Dialog an: „Des sind wir alle fröhlich, Allelujah!" — Eine ganze Strophe eines neueren Kirchenliedes verwendet das unvollständig erhaltene Werk: „Christus ist mein Leben", in B-dur,[1]) welches im Bau auch nur eine Variation der beiden genannten darstellt. Die Behandlung der Liedstrophe[2]) ist interessant. Vers 1 und 2 wird zunächst imitatorisch, mannigfach figuriert (₵) durchgeführt, darauf im einfachen 5 stimmigen Satz, Note gegen Note, und mit einer durchaus choralmässig angelegten breiten Melodie ($^3/_1$), welche die Instrumente umspielen, wiederholt. Nachdem ganz ähnlich mit den beiden folgenden Versen verfahren ist, fasst der Komponist die ganze Strophe noch einmal zusammen und führt sie in der vorher schon begonnenen ungradtaktigen Melodie zu Ende. Also nicht die als Abschluss sonst so beliebte fugierte und colorierte Behandlungsweise, sondern, ganz im Sinne Bachscher Cantaten, ein schlichter Choral, hier nur durch die contrapunktierenden Instrumente aufgestutzt, macht den Schluss des Dialogs. Die Melodie haben wir Rosenmüller zuzuschreiben. Sie findet sich sonst nicht in Verbindung mit diesem Liede.[3]) Fremde Choralmelodien hat der Komponist, soweit wir sehen, niemals in seine Werke aufgenommen. — Dramatischer und auf Grund einer einheitlichen Erzählung der Bibel ist der vierte Dialog aufgebaut: „So spricht der Herr, beschicke dein Haus"[4]). Der Text ist ziemlich frei ausgezogen aus dem 38. Kapitel des Jesaia und giebt das Gespräch des Herrn (Alt) mit

---

[1]) Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 1241. Stimmen. Es fehlen 3 von den 5 Instrumenten.

[2]) Strophe 5 des Chorals: »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« von Nicolaus Herman. Vergl. Wackernagel a. a. O. Bd. III, Leipzig 1870, S. 1212 No. 1415.

[3]) Vgl. Joh. Zahn: »Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder«, Bd. III, Güterloh 1890, S. 89 ff, No. 4482a—4491.

[4]) Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 18,884.

mit dem kranken Hiskia (Bass), ohne dass sich sonst neue Gesichtspunkte ergeben. Zum Schluschor treten wieder alle Stimmen zusammen.

Viel konsequenter in der dramatischen Durchführung ist die zweite Gruppe. Die beiden Stücke, die wir besitzen, sind, wie es scheint, durch Carissimis Oratorien[1]) beeinflusst. Rosenmüller behält nicht wie dieser die berichtenden, historischen Partieen des im übrigen streng nach dem Wortlaut zu Grunde gelegten Bibeltextes bei. Carissimi lässt dieselben von einem „Historicus" oder sonst von einer oder mehreren Stimmen vortragen. Bei Rosenmüller bleibt alles, was nicht Dialog ist, was nicht gesprochen wird, einfach fort. Das dramatische Gerippe bleibt allein übrig. — Es ist gewiss kein Zufall, dass die Rosenmüllerschen Stoffe im deutschen Bibeldrama schon seit langem besonders beliebt waren. Es gab eine grosse Zahl Stücke vom verlorenen Sohn sowohl wie vom Tobias, und immer von neuem versuchte man sich an der scenischen Verkörperung der gewaltigen, neutestamentlichen Parabel und der traulichen Erzählung der Apokryphen.

Der Verlauf der Handlung in Rosenmüllers Tobias-Dialog wird einem Zuhörer, der mit der Geschichte nicht vorher vertraut war, nur mangelhaft klar werden. Eine interessante Handlung kann man dem dürftigen Auszug nicht nachrühmen. Kaum besser steht es um den verlorenen Sohn, wenngleich hier der Zusammenhang klarer und die Scene, um die es sich handelt, die der Rückkehr, einheitlicher ist. Der Text ist im letzten Teil von Lucas 15 enthalten (Vers 21—32); als Schlusschor ist Vers 7 desselben Kapitels gewählt: „Also wird auch Freude sein im Himmel etc."

---

[1]) Von Chrysanders Ausgabe der Werke Carissimis ist nur ein Halbband erschienen, enthaltend 4 Oratorien. Denkmäler der Tonkunst II, Hamburg 1869. — Der Ausdruck »Oratorium« wird bei Rosenmüller nicht gebraucht.

Was die musikalische Ausführung der Dialoge betrifft, so sind die 4 erstgenannten ohne Besonderheit gegenüber den anderen Concerten des Komponisten. Über die „Kernsprüche“ erheben sie sich an manchen Stellen bedeutend, ohne doch eine gewisse Steifheit und Einförmigkeit verläugnen zu können. Gleich unten werden die Eigentümlichkeiten der Rosenmüllerschen Concertwerke seit den „Kernsprüchen“ im Zusammenhang zur Sprache kommen. — Abweichend und für sich dastehend sind aber die beiden anderen Dialoge. Die Besetzung ist fast die gleiche: 2 Violinen (wie bei Carissimi) genügen als orchestraler Teil. Im Tobias tritt noch ein Fagott hinzu, das durchweg mit der B.-C.-Stimme unisono geht. Der verlorene Sohn beschäftigt ferner 4 Singstimmen: Alt (der Acolastus), 2 Tenöre (der ältere Sohn und der Knecht, welcher ihn über den Vorfall aufklärt), Bass (der Vater). Der Tobias kommt mit 3 Stimmen aus: Alt (Angelus). Tenor (Tobias), Bass (Raguel). Die Rollen werden streng festgehalten bis auf den Schlusschor, wo alle Stimmen zusammentreten. Im Styl trennen sich die Sologesangsstellen, die meist als dramatisches Recitativ behandelt sind, von dem polyphonen Schluss und einzelnen mehr lyrischen Partieen. Das Recitativ ist wesentlich anders als das der „Kernsprüche“, enthält sich aller Coloraturen und wirkt durch zu häufige Wiederholung einzelner Worte zuweilen ermüdend. Die Instrumente leiten durch eine Symphonie in bekannter Weise ein, bringen im Tobias ein dreimal wiederholtes Ritornell, zeichnen einige Solostellen durch ihre Unterstützung aus und wirken im Schlusschor mit. — Der verlorene Sohn ist wertvoller und scheint mit mehr Liebe gearbeitet. Die verschiedenen Stimmungen werden trefflich zum Ausdruck gebracht. Der demütig reuevolle Sohn vor dem tiefbewegten und dann zu ausgelassener Freude übergehenden Vater, das hat den Komponisten gefesselt. Hier, wo es auf kräftige Äusserung seelischen Empfindens ankommt, ist er an seinem Platz: „Denn dieser mein Sohn

war todt — und ist wieder lebendig worden. Er war verloren — und ist wieder funden". Die erste Hälfte wird *p* und langsam, die zweite *f* und eilig vorgetragen. Daran schliessen sich die Worte: „Lasset uns freuen und fröhlich sein!" wo ein förmlicher Jubel laut wird. Die Instrumente beteiligen sich und geben in ihrer hohen Lage gegenüber dem Bass der Stimmung ein überaus charakteristisches Gepräge.

c) Die grossen Concerte.

Trotz grösster Mannigfaltigkeit in der Anlage und Form gehören doch die späteren Kirchenwerke Rosenmüller's auf das engste zusammen. Derselbe Geist herrscht in allen, und dieselben Ausdrucksmittel werden verwendet, mag auch die eine Komposition 3stimmig, die andere 20stimmig sein.

Betrachten wir eins der umfänglichsten Werke. Umfänglich nicht so sehr durch die Zeit, welche die Aufführung in Anspruch nimmt; dieselbe ist immer noch kurz genug; doch ist die Partitur ungleich dicker geworden. — Eine Komposition des 122. Psalms: „Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi", aus der Bokemeyer'schen Sammlung in die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen und im Band 18,882 der musikalischen Manuscripte aufbewahrt, zeigt folgende Besetzung: 2 Violinen, 2 Violen, Fagott, 2 Cornetten, 3 Trombonen, Canto, Alto, Tenore, Basso (Chor I), Canto, Alto, Tenore, Basso (Chor II), Orgel. Also 4 Parteien, die sich verschieden gruppieren; meist geht der Chor der Streicher (mit dem Fagott) parallel dem ersten Vocalchor, der der Bläser dem zweiten. Wir haben eine sorgfältige Partitur in Folio; mit roter Tinte sind verschiedene Zusätze wahrscheinlich von einem Kapellmeister gemacht, welcher das Werk aufgeführt hat; erst dieser hat auch die Verteilung der Stimmen angegeben. Den Text bildet der ganze Psalm (V. 1—9) in lateinischer Sprache mit Auslassung eines kleinen Sätzchens, dazu als Anhang

die kleine Doxologie. Drei Hauptabschnitte sind in der vorzüglich gegliederten Komposition zu unterscheiden; der erste im graden, der zweite im dreiteiligen, der dritte, aus dem Gloria Patri bestehend, wieder im graden Takt. Ein eigentliches Vorspiel fehlt; das 7taktige „Ritornell" (D-Dur, C) das am Anfange steht, kann als solches nicht gelten. Es ist lebhaft und beschäftigt alle 10 Instrumente, welche zunächst von Pausen unterbrochene Tuttiaccorde über der kontrapunktierenden Orgelstimme haben und sich dann in 2 fünfstimmige Chöre teilen. Bass I setzt allein mit einer munteren, aufsteigenden Figur: „Laetatus sum, laetatus" ein, alle 18 Stimmen wiederholen in frischestem Tempo den Ruf und fügen hinzu: „in his, quae dicta sunt mihi". Die Gruppierung geschieht nach dem Chorprincip. Die Instrumente gehen hier wie auch sonst vielfach mit den entsprechenden Singstimmen unisono, nur die erste Violine und der erste Zinken verfolgen ihren eigenen Weg. Eine ähnliche, auf den Anfang zurückgreifende Solofigur des Tenor II wird wiederum vom Tutti unterbrochen, das mit den Worten: „In domum Domini ibimus", einen Abschluss erreicht. Die 4 Streichinstrumente klingen „piano" nach. Das musikalische Bild dieser wie anderer Tuttipartieen ist ein ausserordentlich einfaches; fast nur Dreiklänge kommen vor; vorübergehende Modulationen geschehen gern nach der Oberdominant-Tonart. Der Orgelbass, welcher in diesem Werk durchweg kontrapunktisch bewegt ist, begleitet das folgende kleine Duett des ersten Sopran und Alt: „Stantes erant pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem". Zuerst singt jeder allein, dann beide zusammen in Terzen, das ist die gewöhnliche Gestalt. Nachdem, um den Einschnitt zu markieren, das vom Anfange her bekannte Ritornell wiederholt worden ist, beendet ein A-Capella-Terzett der drei tieferen Stimmen des ersten Chors die eine Hälfte des ersten Abschnitts: „Jerusalem quae aedificatur ut civitas, cuius participatio in id ipsum". Dasselbe verhilft dem imitatorischen Stile zu seinem Rechte. Zu der

zweiten, durchaus entsprechenden Hälfte leitet eine genaue Repetition der wichtigen Eingangspartie des Tutti über, auch diesmal gefolgt von einem jetzt längeren, uninteressanten Duett für Sopran und Alt: „Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini, testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini", das mit einigen Coloraturen ausgestattet ist. Dann kommt das Ritornell und ein Terzett, ausgeführt vom Alt, Tenor und Bass des II. Chors, worauf die Tuttistelle des Anfangs, welche rondoartig wie bei den „Kernsprüchen" verwertet wird, zurückkehrt. — War bisher alles im graden Takte gehalten, so kündet sich der zweite Abschnitt durch Taktwechsel an. Er breitet sich freier, behaglicher aus und geht sehr ins Specielle. Das zeigt gleich das ariose Bassrecitativ, mit dem er anfängt. Es wird begleitet von 2 Violinen und Fagott: „Rogate, quae ad pacem sunt, Jerusalem! Et abundantia diligentibus te!" Die Melodieen sind nicht eben schön, es sind kleine Phrasen ohne rechten Zusammenhang. Doch sehen wir das Streben, statt trockener Declamation lyrischen, musikalisch vertieften Gesang zu bringen. Die Instrumente haben lediglich die Aufgabe, die Phrasen mehrstimmig und eindringlicher zu wiederholen. Drei ₵-Takte praeludieren zu einem Sextett des Alt, Tenor und Bass der beiden Chöre: „Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis!" das ziemlich schematisch gehalten ist und die beiden Gruppen in kürzeren oder längeren Corresponsionen gegen einander führt, ohne dass individuelle Züge unsere Aufmerksamkeit fesselten. Der ganze zweite Abschnitt zerfällt in solche für sich behandelten Einzelnummern; dadurch ist das Bild nicht so einheitlich wie bei dem ersten Hauptteil, obgleich auch hier ein 4 mal wiederholtes Ritornell den Zusammenhang wahrt. — Die angehängte Doxologie wird in ihren ersten Worten ruhig gehalten und bildet einen zusammenfassenden Höhepunkt des ganzen Stückes, von dem sich der zweite Teil durch äusserst lebhafte, fast immer fugierte Behandlung abhebt. Wir haben zunächst ein majestätisches Tutti, das schwer

einherschreitet; 4, 5 und 4 Takte schliessen sich zusammen. Ein 4stimmiges, gut aufgebautes, sehr energisches Allegro bildet einen prächtigen Contrast. Zwei Themen („sicut erat in principio — et nunc et semper“) werden frei durchgeführt; es beteiligen sich alle Singstimmen und Instrumente daran. Das Anfangsritornell wird nun noch einmal aufgenommen, um einen Einschnitt vor dem Schluss zu schaffen, der dann würdig und befriedigend durch einen zweiten fugierten Satz („et in secula seculorum“. — „Amen“) erreicht wird. — Überschauen wir das Ganze, so müssen wir vor allem eine musterhafte Gliederung bewundern. Bei aller Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit im einzelnen ist das Werk so klar, symmetrisch und einheitlich aufgebaut, wie es nur ein ausgezeichneter Künstler, ein Mann von reifem, durchgebildetem Geschmack, der vollkommen Herr über sein Material ist, vermochte. Doch wollen wir die Schwächen nicht übersehen, die hauptsächlich in der Form des Concerts an sich begründet sind. Ein fortwährendes Abbrechen und Neuanfangen; öde Strecken, wo weder Melodie noch Polyphonie den ermüdenden Echowirkungen Reiz verschaffen; mangelhafte Ausnutzung, ja ganz unpassende Verwendung der Instrumente, — das alles erinnert uns nur zu deutlich daran, wie weit wir noch von einer vollendeten, klassischen Kunst entfernt sind, wie weit Rosenmüller noch im XVII. Jahrhundert steckt.

Interessant ist es, dies im ganzen gut gelungene Werk, das den Komponisten auf der Höhe seines Könnens zeigt, mit zwei anderen Kompositionen desselben Psalms, die uns von ihm erhalten sind, zu vergleichen. Rosenmüller hat häufig denselben Text in verschiedener Art behandelt, namentlich Psalmen. Das hat in der Verwendung derselben für den Gottesdienst seinen Grund. Da wir wohl kaum die Hälfte der Rosenmüllerschen Concerte besitzen, und die übrigen lange nicht alle dem Namen nach kennen, werden wiederholte Kompositionen über denselben Text noch öfter vorgekommen sein, als wir es übersehen können.

— Mit viel geringeren Mitteln begnügt sich das auch in Partitur vorhandene zweite Werk über den 122. Psalm[1]). Wenn die Besetzung (Sopran, Tenor, Bass, 2 Violinen, Bass-Viola) uns an die „Kernsprüche" erinnert, so ist der inhaltliche Abstand gegen die sechsstimmigen Stücke des Jugendwerks ein nicht geringerer, als bei dem 18 stimmigen Concert. Die Komposition ist ausserordentlich geschickt und flüssig gearbeitet und bewahrt eine einheitliche Grundstimmung. Der Stil ist leichter und lockerer, die Gliederung nicht eben so klar, trotzdem dasselbe Schema festgehalten wird. Einmal findet sich für den Instrumentalbass „Fagott" vorgeschrieben, das also die Grundstimme verstärken soll. Nachträgliche Angaben dieser Art kommen nicht selten vor; auch solche, die einander widersprechen. Man ist in bezug auf die Instrumente immer noch nachlässig; giebt es doch unter den Bokemeyerschen Partituren eine Reihe Stücke, wo über die Wahl derselben gar keine Vorschrift gemacht ist. — Die Worte: „Stantes erant etc." werden in beiden Kompositionen durch lang ausgehaltene Töne charakterisiert, das „Rogate" durch ein sprungweises Absteigen in eine Dissonanz (Tritonus, verminderte Quarte). Tonmalereien wie diese sind äusserst beliebt. Hier werden sie massvoll angewandt und fallen aus dem einheitlichen Rahmen nicht heraus. — Die dritte Komposition hat eine viel extremere Haltung[2]). Sie bleibt nicht in der allgemeinen religiösen Stimmung, die der Text eigentlich nur an die Hand giebt, sondern bringt eine laute, fast lärmende Siegesgewissheit und Glaubensfreudigkeit zum Ausdruck. Wichtig ist in der Besetzung die Trompete. Dieselbe (in Sopranlage) nimmt bei Rosenmüller jedesmal, wenn sie erscheint, einen eignen Platz ein; sie bildet eine Partei für sich und wird in trefflicher, ihrem Charakter angemessener Weise behandelt. Sie ist, so kann man sagen,

[1]) Berlin, Königl. Bibl., Mscr. 18,882.

[2]) Durch eine Copie Winterfelds, Berlin, Königl. Bibl., Mscr. 39, erhalten. Die Vorlage derselben ist mir unbekannt geblieben.

das einzige Instrument, für das Rosenmüller einen bestimmten Stil hat, für das er zu schreiben vermag oder wenigstens zu schreiben sich bemüht. In dem vorliegenden Werk wird sie, wenn sie getrennt vom Tutti auftritt, durch einen Zinken verstärkt; in einem 14 stimmigen „Gloria in excelsis“ [1]) aber steht sie allein einem vollen Chor oder gar dem ganzen Klangkörper gegenüber. Ihre Tongänge sind fanfarenartig, kriegerisch und bevorzugen die Töne des Dreiklangs; doch macht sie in höherer Lage auch komplicierte Coloraturen mit. Durch Benutzung dieses Instruments gewinnen also gewisse Werke schon einen besonderen Charakter, so auch unsere Psalmkomposition. Dieselbe zeigt im einzelnen grosse Verwandtschaft mit den andern.

Fröhliche Begeisterung kommt auch bei einer Reihe anderer Concerte zu Tage. Namentlich sind Kompositionen des Magnificat, des Gloria in excelsis und des 113. Psalms zu nennen. Für diesen letzteren: „Laudate pueri Dominum“, der eine so gute Jubelhymne ist wie die erstgenannten, von der Kirche besonders bevorzugten [2]) Bibelstellen, scheint Rosenmüller eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Wir besitzen nicht weniger als 11 verschiedene Kompositionen desselben, von denen eine in zwei nicht unwesentlich von einander abweichenden Fassungen vorliegt. Der Wert ist sehr verschieden, nicht alle zeigen eine gleiche Hingabe. Es sind, wie unter den Concerten überhaupt, viel matte, obenhin gearbeitete Werke oder wenigstens Abschnitte darunter. Bei der damaligen Art der musikalischen Production, die sich nicht nach dem inneren Bedürfnis, sondern nach äusserer Nötigung richtete, konnte das unmöglich anders sein. Ein Kapellmeister hatte die Pflicht, so oft wie nur möglich, jedenfalls für alle kirchlichen Festtage eine neue Komposition fertig zu stellen und zur Auf-

---

[1]) Berlin, Königl. Bibl. Mscr. 18,880.

[2]) Das Gloria in excelsis ist ein Bestandteil der Messe, das Magnificat schliesst die Vesper.

führung zu bringen. Die Musiker gewannen dadurch freilich eine eminente technische Meisterschaft und leichte Schaffensfähigkeit. Stets brachten sie etwas Erträgliches, Gerundetes, Regel- und Schulgerechtes zu Stande. Man eignete sich eine Art Schema an und brachte bestimmte typische Wendungen, Ausdrucksweisen wieder und wieder vor. Setzt dann der Komponist einmal seine volle Kraft ein, so überrascht er uns oft mit so unmittelbaren, garnicht angelernten Zügen, dass wir die innere Leere der gewöhnlichen formgewandten Kapellmeistermusik erst recht empfinden. Diese bekannten und für die Beurteilung der musikalischen Leistungen namentlich des XVII. Jahrhunderts wichtigen Verhältnisse müssen wir durchaus auch bei Rosenmüller im Auge behalten. Der Fürstliche Kapelldirector zu Wolfenbüttel hat seinen Herzögen und der Gemeinde gewiss niemals ungeschickte, technisch unfertige Werke vorgeführt; aber rechte und schlechte Handwerksarbeit haben sie nicht selten zu hören bekommen.

Die grösste Komposition des 113. Psalms in E-Moll[1]) ist nicht schematisch gearbeitet. Sie hat vortreffliche Stellen, wenn auch einiges zu pomphaft geraten ist. Die Überschrift nennt das Werk: „Concertato con Istromenti e Tromba“. Seltsam, dass die Trompete in den Begriff Instrument nicht mit eingeschlossen wird. Der Bau ist auffallend. Zwei Bässe beginnen ohne jede Einleitung mit einem sehr figurierten A-Capella-Duett, das auf die Stimmung des ganzen Werks vorbereitet. Vier Soprane treten hinzu, sie übernehmen lebendig die Weiterführung, während die Bässe ihre Worte: „Laudate pueri Dominum“ unverändert festhalten. Auch musikalisch stehen sie durchweg im Gegensatz zu den hohen Stimmen; sie gehen ihren eigenen Gang, bewegen sich dabei aber äusserst frei. Das Tempo dieser interessanten Stelle ist „Allegro“, der Takt die nicht häufige Proportio sesquialtera. Das Sextett wird

[1]) Berlin, Königl. Bibl. Mscr. 18,890.

stimmungsvoll geschlossen, und wieder bleiben die Bässe allein. — Der zweite Teil bietet ein gänzlich anderes Bild. Er führt alle Truppen ins Feld und entfesselt allen Glanz und alle zu Gebote stehenden Kräfte, um — ja eigentlich um des Wörtchens „suscitans“ willen, das am Anfang steht. Der Textabschnitt im ganzen ist garnicht so aufgeregt, wie uns der Komponist glauben machen möchte: „suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem“ [1]). Mit einer rythmisch prägnanten Fanfare in D-Dur beginnt die Trombe, alle Instrumente fallen ein; der D-Dur-Dreiklang bleibt mehrere Takte lang liegen; dann kommen die Singstimmen hinzu; schnell und heftig wird von den sich ablösenden, antwortenden Chören immer nur das eine Wort: „suscitans“ hervorgestossen. Die Zahl der selbständigen Stimmen ist möglichst verringert, zu Gunsten grösserer Klangstärke; wesentlich sind es 2 fünfstimmige Chöre, die einander gegenüber gestellt sind; für sich bleibt die Trompete. Bis zum letzten Wort der erwähnten Phrase geht es im Tutti fort, dies aber („pauperem“) wird vom 1. Alt und Tenor „adagio“ vorgetragen. Die Tuttistelle wird dann noch einmal durchgenommen.

Eine andere, 16 stimmige Komposition des Psalms in C-Dur beschäftigt ebenfalls eine Trompete. Sie zeigt grosse Ähnlichkeiten mit dem eben genannten Werk, sowohl im Anfang, als in der „suscitans“-Stelle, welche fast in allen 11 Versionen auf gleiche Weise ausgebeutet wird. Das Gloria ist als Duett für 2 Soprane behandelt; es wechseln mehrere Male der gerade mit dem dreiteiligen Takt, „Allegro“ mit „Adagio“; reiche Coloraturen werden angewandt. — Die beiden Fassungen einer Komposition in D-Moll unterscheiden sich äusserlich durch Hinzufügung einer Bassstimme in der einen, welche durchweg gerundeter und augenscheinlich später ist. Eine genaue Vergleichung, welche nicht ohne Interesse ist, würde hier zu weit führen.

---

[1]) Zu ergänzen: »Quis sicut Dominus, Deus noster?«

Aus dem grossen Schatz der Concerte mögen noch ein paar Werke genannt sein, welche neue Gesichtspunkte ergeben. — Der berühmte Bussgesang des Thomas de Celano: „Dies irae, dies illa“[1]), ist von Rosenmüller in einer langen, zumteil sehr anfechtbaren Komposition behandelt worden.[2]) Für die Gliederung bot sich die strophische Einteilung von selber dar. Sie ist genau beibehalten; 3 von den 22 Strophen sind ausgelassen, so dass wir 19, oder, wenn wir das „Amen“ mitrechnen, 20 verschiedene Sätzchen haben. Der Gesamteindruck wird dadurch unvermeidlich zerfahren, zerstückelt; das Stück fällt auseinander. Sechs Instrumente, von denen nur einmal 2 Violinen und Fagott namhaft gemacht werden, und 4 Singstimmen sind beschäftigt. Das Werk steht in E-Moll, ein paar Sätze halten sich in G-Dur. — Die verschiedensten Stimmkombinationen kommen bei den einzelnen Strophen zu Tage. Einmal haben wir ein A-Capella-Duett für Tenor und Bass, dann ein Sopran-Solo mit 3 Instrumenten, ein Quartett der Singstimmen, und so geht es fort. Häufig tritt das Tutti ein. Es ergeben sich grosse Schönheiten im einzelnen; virtuos werden die Angst und das Entsetzen des Sünders, sein flehentliches Bitten und die Majestät der strafenden Gerechtigkeit zum Ausdruck gebracht und keine Mittel gescheut. Einmal sind es coloraturreiche Gänge, dann ein eindringliches Recitativ, sanghafte Phrasen. Auch imitatorische Durchführung einzelner Themen fehlt nicht; namentlich ist der Schluss so gearbeitet. — Fragen wir uns aber: Ist das immerhin eigenartige Experiment, aus dem gewaltigen und doch so schmucklosen Liede ein prächtiges, effectvolles Tonstück nach dem neuesten Geschmack zu machen, gelungen? Ja, konnte eine solche Verquickung ganz heterogener religiöser und künstlerischer Anschauungsweisen überhaupt gelingen? — so müssen wir

---

[1]) Vergl. Daniel: »Thesaurus Hymnologicus«, Halle 1841, Bd. II, S. 103.

[2]) Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 18,882.

entschieden mit „nein“ antworten. Vor allem vermissen wir eine speciell christliche, religiöser Andacht dienende Haltung. Es ist weltlich. In einem gebundeneren Stil, rückblickend auf das vergangene Jahrhundert, vermochte man wohl kirchlich, feierlich zu komponieren. Rosenmüllers Messen stimmen uns zur Andacht; den Concerten aber ist nur ein religiöser Schein lose und obenhin bewahrt geblieben. Das innerlich widerspruchsvolle „Dies irae“ ist das charakteristischste Beispiel dafür. — Die ganze Kompositionsform ist ungeeignet für ein gereimtes strophisches Lied. Dafür hat Rosenmüller vielleicht selbst ein Gefühl gehabt. Im Verhältnis zu anderen Komponisten hat er wenig geistliche Lieder strophischen Charakters in die Concertform gezwängt.

Ein Werk ist durch das Lob bemerkenswert, welches Mattheson seiner Instrumental - Einleitung gespendet hat. „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst“ (Jes. 43, V. 1—3) in B-Dur, für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen (und eventl. Violone)[1]. Der erste Teil ist in schöner Architektonik aufgebaut, mit Bevorzugung von accordlichen Motiven, ruhig und klar, wie es der Text verlangt. Dann kommt ein abwechselungsreicher, lebhafter Abschnitt, der durchweg imitatorisch gestaltet und reich coloriert ist; am Schluss lässt die Bewegung wiederum nach. Das neun Takte lange Vorspiel, als „Sonata“ bezeichnet, gefällt Mattheson ausserordentlich. Er führt es in dem Kapitel des „Vollkommenen Kapellmeisters“, wo von der musikalischen Schreibart die Rede ist, als Muster einer „kräftigen und tonreichen Kirchensonate“ an[2]), und stellt ihr, um den Stilunterschied klar zu machen, eine „hüpfende und leichtbekleidete Opernintrada“ von Keiser gegenüber. Dort: Würde, Kraft, Beherrschung der Massen, hier: Anmut, Leichtigkeit, Melodienreichtum. Er bewundert die „schöne Singart in jeder be-

[1]) Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 18,884.
[2]) Hamburg 1739, S. 84 f.

sonderen Stimme". „Die Oberpartie könnte schwerlich besser einhergehen, wenn sie auch als ein Solo dastünde". Die zweite habe viel Modernes in ihrer Haltung, „da sie doch über 50 Jahr alt ist". Auch die übrigen gehen „ohne Zwang, Verbrämung und Künstelei ganz natürlich, garnicht hölzern". Zuletzt ruft er aus: „Hier möchte man zu manchem sagen: Gehe hin und thue desgleichen".[1]) In ähnlicher Weise rühmt Printz dem Komponisten vollendete technische Sicherheit nach.[2]) Er drückt sich freilich zurückhaltender aus. Am Ende seiner Musikgeschichte giebt er eine trockene Aufzählung einer ganzen Reihe bedeutender Künstler der letzten Zeit. Darunter erscheint auch Rosenmüllers Name, mit dem Zusatz: „So wegen Reinlichkeit seiner Komposition billig zu loben".

Nicht immer schaltet Rosenmüller mit seinen gesanglichen und instrumentalen Kräften so frei, wie es die besprochenen Concerte ausnahmslos zeigen. Die solistische Behandlung jeder einzelnen Gesangsstimme, die wir neben dem chorischen Element eine so grosse Rolle spielen sahen, hat er zuweilen ganz bei Seite gelassen. Solche Stücke, die also in der Art Gabrielischer Kompositionen gehalten sind, beruhen ganz auf dem Princip der Mehrchörigkeit; sie bevorzugen eine homophone Schreibart und stellen sich als antiphonische Chorrecitativs dar. Dahin gehört beispielsweise eine 10 stimmige Komposition des 139. Psalms: „Domine probasti me et cognovisti" in B-Dur[3]). Sie ist gedacht für 2 vierstimmige Gesangchöre und 2 fünfstimmige Instrumentalchöre, natürlich einen für Streich-, einen für Blasinstrumente. Doch sind in der Partitur nur die beiden höchsten Instrumente (Violine und Cornetto I) ausser den

[1]) Es scheint, dass Mattheson nicht die Copie, welche uns erhalten ist, als Vorlage benutzt hat. Eine Reihe Verschiedenheiten, namentlich in der Notation sind vorhanden.

[2]) Wolfgang Caspar Printz: »Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst«, 1690, Dresden, S. 147.

[3]) Berlin, Kgl. Bibl.: Mscr. 18,881.

Singstimmen aufgezeichnet, von den anderen wird garnichts gesagt; sie gehen mit den Vocalstimmen unisono. Die beiden selbständigen Chöre, die sich ergeben, führen in fortwährendem, bald ruhigerem, bald hastigerem Wettstreit den Psalm durch; für kurze Zeit vereinigen sie sich wohl auch. Niemals lösen sich die einzelnen Stimmen von einander. — Rosenmüller nennt solche Werke „à Capella“ oder „a la Capella“. Die Frage nach der Besetzung der Concerte des XVII. Jahrhunderts ist nocht nicht ganz aufgeklärt. Die A-Capella-Werke verlangen zweifellos eine mehrfache, mindestens doppelte Besetzung jeder Stimme. Von einem Sänger auszuführende Stimmen heissen bei Rosenmüller häufig „concertirende“, und die Stellen, wo ein durchaus solistischer Vortrag gewünscht wird, werden durch die Ueberschrift „Solo“ im Gegensatz zum „Tutti“ gekennzeichnet. Tobias Michael sieht darin, dass innerhalb eines Stückes ein mehrfach besetzter Chor mit Einzelgesang abwechselt, das Hauptcharakteristicum eines Concerts. In dem XI. Stück des II. Teils seiner musikalischen Seelenlust z. B., („Wo der Herr nicht das Haus bauet“) haben wir lauter kleine Abschnitte, die entweder mit „Concert“ oder „Capell“ bezeichnet werden. Für die Instrumente gilt eine solche gegensätzliche Behandlung auf keinen Fall. Die Blasinstrumente hatten eine ausreichende Stärke, um sich ohne Verdoppelung auch gegen einen grösseren Gesangchor zu behaupten. Den Violinenchor wird man, wo es ging, verstärkt haben, doch ohne dass schon eine feststehende Gewohnheit das richtige Verhältnis aller Glieder des Klangkörpers bestimmt hätte. Für ein kräftiges Durchklingen des Basses sorgte man; als Grundlage der Harmonie schien er besonders wichtig. So führt Rosenmüller gewöhnlich alle Vocal- und Instrumental-Stimmen der Basslage mit dem Basso Continuo im Einklang. —

Ueber die Behandlung der Singstimmen und Instrumente bei den grossen Concerten im allgemeinen gilt wesentlich das für die „Kernsprüche“ Bemerkte. Rosenmüller hat

nach Seite der Technik alle Mittel auszunützen gelernt, die bei seinen Zeitgenossen in Gebrauch waren; auf kühne Neuheiten und Experimente, wie sie einzelne Komponisten liebten, hat er sich nicht eingelassen. — Die Anforderungen an die Kehlfertigkeit der Sänger sind nicht geringe und, wie schon gesagt wurde, viel höhere als in den „Kernsprüchen“. Der Umfang der Stimmen ist nicht gross; Alt und Tenor haben den geringsten, Sopran und Bass beschränken sich auf etwa anderthalb Octaven. Ersterer geht nicht über a² nach der Höhe, letzterer nicht über E, Dis nach der Tiefe hinaus. Die Instrumente sind etwas reichhaltiger geworden; die typische Gegenüberstellung eines Geigenchores: 2 Violinen, 2 Violen (Violetten), Violone (Violoncino, Bassviola, Fagott) und eines Bläserchores: 2 Cornetten, 3 Trombonen, fand sich in den „Kernsprüchen“ noch nicht. Ein Stilunterschied ist für die verschiedenen Instrumentengattungen nicht vorhanden. Zur Charakteristik kriegerischer und freudiger Stimmungen werden gern die Bläser verwandt. Die bevorzugte Stellung der Trompete wurde erwähnt. Selten erscheinen andere damals übliche Instrumente: Clarino, Hautbois, Flauto. — Die Kapellmeister hafteten nicht ängstlich an den Vorschriften des Komponisten; sie setzten nach den Kräften, die ihnen zur Verfügung standen, andere Instrumente an die Stelle der verlangten. Die Manuscripte geben zahlreiche Beispiele dafür.

Die äussere Gestalt der Rosenmüller'schen Concert-Manuscripte unterscheidet sich in mehreren Punkten von der der „Kernsprüche“ und der anderen Druckwerke. Der Notendruck litt an grossen Unvollkommenheiten und war hinter der Praxis bei handschriftlichen Aufzeichnungen musikalischer Werke zurückgeblieben. Die Form der Noten, in den Drucken noch die viereckige, war in den Handschriften längst die moderne, ovale geworden. Bequemlichkeitsrücksichten hatten hier vorgewaltet. Die kleinen Notengattungen: Fusa und Semifusa, die in grösserer

Zahl auf einander folgten, druckte man noch unpractisch und steif unverbunden nebeneinander, indem jede mit einem resp. zwei Häkchen versehen wurde. In den Manuscripten hatte man sich die Tabulaturzeichen für die Notendauer zu Nutze gemacht und zog durch Querstriche die Gruppen zusammen. — Die gleichzeitigen Copien geben entweder die Stimmen auf einzelnen Blättern, wie man von jeher die Kompositionen zu verbreiten pflegte, oder es sind Partituren. Nach alter Weise, in Orgeltabulatur geschrieben, ist nur der Dialog vom Tobias. Die übrigen Partituren haben die eben damals aufkommende moderne Form. — Als Ueberschrift wird gewöhnlich auf ein besonderes, zugleich als Umschlag dienendes Blatt der Anfang des Textes, die Besetzung, die Tonart und der Name des Komponisten gesetzt. Dazu kommen bei einer Reihe Handschriften 2 verschiedene Nummerierungen. Die kleinere Zahl, meist in römischen Ziffern, soll offenbar nur der vorliegenden Copie als solcher gelten. Die zweite Zählung, welche sich in viel höheren Ziffern bewegt als die erste, (bis gegen 2000 geht sie), scheint auf die Kompositionen selbst zu zielen. Um sie für die chronologische Fixierung der Werke zu verwerten, ist unser Material zu unvollständig.

Ein Titelblatt fehlt hin und wieder. Dann wird die Überschrift an die Spitze der ersten Seite gestellt, oder der Copist schenkt sie sich ganz. Im letzteren Falle sind wir über die instrumentale Besetzung im Ungewissen, wenn uns nicht Angaben im Verlauf des Stückes zu Hilfe kommen. Die Tonart nehmen wir aus dem Werk selbst leicht ab; wird sie angegeben, so geschieht es durch den Grundton und die Terz. Zuweilen treffen wir auf eine Bezeichnung der Kompositionsart: „Dialogus“, „Concertato“, „Concertoper“, „Motetto“. Der letzte Ausdruck deutet nicht etwa auf eine Behandlung im Motettenstyl; kleinere Concerte in durchaus moderner Manier erhalten den Namen, während die beiden vorhergehenden nur Werken grössten Umfangs beigelegt werden. — Bei einer Reihe Boke-

meyerscher Partituren ist der Name des Komponisten erst später hinzugefügt, wie es scheint am Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Wir müssen, wie ich meine, diesen Angaben volles Vertrauen schenken. Es mag einmal ein Irrtum vorgekommen sein; auch wo der Kopist gleich den Namen beigefügt hat, ist das nicht ausgeschlossen. Da uns ausser den Werken selbst aber kein Beweismaterial vorliegt, so könnte die Unechtheit einer Rosenmüller zugeschriebenen Komposition nur aus stilkritischen Erwägungen gefolgert werden. Die Stilkritik aber erweist hier das Gegenteil; gerade die äusserlich schlecht beglaubigten Manuscripte tragen deutlich den Stempel des Komponisten[1]).

Das Format der Partituren ist in der Regel Folio, das der Stimmen Quart. Der Text wird, wie in den „Kernsprüchen“, fast überall sorgfältig behandelt; Vorschriften für den Vortrag werden einmal garnicht, ein anderes Mal sehr reichlich gegeben. Doch bleibt der Komponist bei der Bezeichnung der Extreme stehen: *piano* und *forte, Adagio, Allegro, Presto.* — Die Liniensysteme sind mit Hülfe des Notenziehers hergestellt; ganz vereinzelt kommen auch gedruckte vor. Hülfslinien werden womöglich nicht auf eine Note beschränkt, sondern lang ausgezogen, auf Kosten der Uebersichtlichkeit. — Die Taktarten sind der grade, C und ¢, die augenscheinlich nur im Tempo unterschieden sind, und der dreiteilige, der in der Regel die Minimae zählt, also $^3/_2$. Selten kommt der $^3/_1$-Takt der „Kernsprüche“ vor und selten auch der $^3/_4$-Takt, den die Tänze („Paduanen“ 1645) verwenden. Niemals tritt das Zeichen der Perfection oder Imperfection hinzu. — Takt striche, meist aus freier Hand durch die ganze, zusammenzufassende Reihe der Systeme gezogen, fehlen niemals. In

[1]) Eine Messe (F-Dur), welche in Pölchau's Besitz war und welche dieser erst mit Rosenmüller's Namen versehen hat (Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 23,100), wird durch das zweite Exemplar, das sich erhalten hat und die eigenhändige Aufschrift des Komponisten zeigt (Berlin, Kgl. Bibl. Mscr. 18,880), gesichert.

einzelnen Werken wird nur nach je 2 Takten ein grosser Strich, inzwischen nur ein kleines Häkchen gesetzt. Den pausierenden Stimmen kommt eine genau durchgeführte Zählung der Takte zu statten. — Schreibfehler sind ausserordentlich häufig, im Text wie in den Noten.

---

2. Die Liedkompositionen.

Die Musiker des XVII. Jahrhunderts haben das Interesse für volkstümliche Kompositionen nie ganz verloren. Namentlich auf dem Gebiet des Kirchenliedes gingen sie den Spuren des XVI. nach. Eine grosse Zahl von Choralmelodien, die bis heute gesungen werden, gehören dem XVII. Jahrhundert an. Die deutschen Concertkomponisten nach italienischem Geschmack trafen nicht immer den richtigen Ton. Von Schütz hat sich kein einziges Kirchenlied eingebürgert. Rosenmüller ist es nicht viel besser geglückt. Soviel wir wissen, hat er nur in seiner Jugend, angeregt durch seine Amtspflichten als Leichenbaccalaureus, ein paar Choräle komponiert. Die Tradition schreibt ihm 3 solche zu, die weit bekannt geworden sind. Ueber die Autorschaft haben sich aber schon bei den frühesten Forschern, am Anfang des XVIII. Jahrhunderts, Zweifel erhoben, die trotz zahlreicher Debatten z. t. bis heute noch nicht gelöst sind. Das protestantische Kirchenlied ist vielfach der Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen, auch die Rosenmüller zugeschriebenen Choräle sind auf Grund des umfangreichsten Materials, wie es mir nicht annähernd zu Gebote steht, nach der textlichen und musikalischen Seite hin behandelt worden. Ich muss mich im wesentlichen darauf beschränken, die gewonnenen Resultate zusammenzustellen.

„Alle Menschen müssen sterben“ ist, wie wir sahen,[1]) zum Leichenbegängnis Paul von Hensberg's am 1. Juni 1652 gedichtet und komponiert worden. Der Einzeldruck ist erhalten. Wir haben einen 5 stimmigen, sehr einfachen A-Capella-Satz in G-Moll. Der erste Teil steht im geraden, der zweite, bestehend aus den beiden letzten Versen der Strophe, im dreiteiligen Takte. Die Melodie, im Cantus 1 liegend, ist natürlich und fliessend. Die übrigen Stimmen dienen lediglich einer angemessenen Harmonisierung. In der Notation entspricht der Druck genau den „Kernsprüchen“. — Mit der heute gesungenen Weise nun hat die Rosenmüller'sche Komposition nicht das Geringste zu thun. Sie hat sich gar nicht verbreitet und ist, wie es scheint, in kein einziges Gesangbuch übergegangen. Die Nachweisung giebt Johannes Zahn[2]), der auch Rosenmüller's Tonsatz mitteilt[3]). Von Jacob Hintze vielmehr stammt die 1678 zuerst veröffentlichte Liedmelodie, welche bis heute gesungen wird[4]). Sie hat keine Verwandtschaft mit der Rosenmüller'schen und ist entschieden populärer und sanglicher. — Wie steht es aber mit dem Texte? Der allgemeinen Annahme nach ist J. G. Albinus der Dichter. Rosenmüller jedoch sagt klar und deutlich: „Letzte Ehre, welche . . . mit seiner Poesie und Musik hat erweisen wollen J. R.“ — Wetzel kannte aus dem „Schmalkaldener Register der Lieder Autorum“ 1717 von Avenarius diese Verhältnisse; trotzdem kann er sich nicht entschliessen, Rosenmüller als den Dichter anzuerkennen. Er versucht durch einen Brief von „des Albini annoch lebenden Herrn

[1]) Vgl. S. 25 f. d. Abh.

[2]) „Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder“, Gütersloh, Bd. IV, 1891, S. 176 f. Vergl. auch „Blätter für Hymnologie“ von Fischer und Linke, Altenburg 1884, No. 7 S. 111.

[3]) Ebenda S. 176, No. 6776.

[4]) »Praxis pietatis melica«, Berlin 1678, No. 660. Vergl. Zahn a. a. O. S. 177, No. 6778, wo die Melodie durch die Gesangbücher des XVIII. und XIX. Jahrhunderts verfolgt wird.

Sohn" darzuthun, dass kein anderer als Albinus der Verfasser sei, ohne dass ihm dies vollständig gelänge. Sehr ins Gewicht fallen würde der Nachweis, dass Rosenmüllers Studienfreund sich selbst als Dichter bekannt und das Lied in eine seiner Liedersammlungen aufgenommen hätte. Dies scheint nicht der Fall zu sein[1]). Leider habe ich die beiden hauptsächlich in Betracht kommenden Werke: „Geistliche Nachtharffe" (ohne Ort und Jahr) und „Geistl. geharnischter Kriegesheld" (Leipzig 1675 oder 73) nicht auftreiben können. Auffällig ist jedenfalls, dass in dem für Naumburg bestimmten „Luth. Altenburg. Handbüchlein" (1668 von Niedling, 1688 vermehrt durch Tob. Mahn) kein Verfasser genannt wird. — Weitere Erwägungen lassen wir hier bei Seite und kommen zu dem Schluss: Ein vollkommen sicheres Resultat ist in betreff des Textes nicht zu gewinnen. Es erheben sich bemerkenswerte innere Bedenken dagegen, dass Rosenmüller, dessen Autorschaft äusserlich gut beglaubigt ist, bei dem aber sonst nirgends Neigungen zur Kirchenlieddichtung hervortreten, ein stilgerechtes, formal ausserordentlich gelungenes Gedicht zu stande gebracht hat, das im Gegensatz zu seiner Melodie weithin bekannt und beliebt wurde. Albinus, welcher nachweisbar Texte für Rosenmüller geliefert hat, deren einer unserem Liede auffallend verwandt ist, und welcher von der Ueberlieferung einstimmig als Dichter desselben bezeichnet wird, mag doch seinem Freunde, der seinen vornehmen Gönner würdig feiern wollte, den Text überlassen haben.

Über das zweite Lied: „Straf mich nicht in deinem Zorn" können wir uns kürzer fassen.[2]) Der Bericht,

[1]) In Fischers »Kirchenlieder-Lexikon«, Gotha, Bd. I, 1878. S. 35 f. liegt augenscheinlich ein Irrtum vor, den Wetzel: »Hymnopoeographia«, Bd. I, 1719, S. 45 ff. verschuldet hat. Schamelius: »Naumb. gloss. Gesgb., 1720, Anhang, S. 11 giebt nur an, dass Albinus das Lied: »Welt ade, ich bin dein müde« als das seine citiert, nicht aber das vorliegende.

[2]) Vgl. S. 39 d. Abh.

welcher als Anlass der Komposition das Verbrechen und die Flucht Rosenmüllers im Jahre 1655 angiebt, ist nicht mehr controlierbar. Ein Einzeldruck fehlt uns.[1]) Die bekannte Melodie erscheint mit dem Lied verbunden zuerst 1694, als: „Incerti Melodia propria“. Ohne Text findet sie sich in einer handschriftlichen Sammlung von Tänzen, die spätestens aus dem Jahre 1681 stammt. Zahn ist im Zweifel, ob die Tanzmelodie der geistlichen Liedweise entlehnt ist oder umgekehrt. Das letztere möchte ich eher annehmen. Danach müsste Rosenmüller Urheber des Tanzes sein, wofür sich aber nicht einmal der Schatten eines Beweises beibringen lässt. In seinen „Paduanen“ 1645 kommt die Melodie nicht vor, wie die Taktzahl zweifellos ergiebt. Ist die Priorität aber auch der Liedweise zuzusprechen, so ist die Autorschaft Rosenmüllers um nichts wahrscheinlicher. — Also: Rosenmüller mag das Lied komponiert haben, sei es bei der genannten oder bei einer anderen Gelegenheit, doch als Verfasser der bekannten Melodie können wir ihn, wie es scheint, nicht ansehen. — Der Text des Liedes stammt von Albinus.[2])

Um vieles günstiger liegen für unseren Komponisten die Verhältnisse bei dem dritten Choral: „Welt ade, ich bin dein müde“.[3]) Allem Anschein nach gehört ihm die schöne, von Sebastian Bach einmal benutzte[4]) Melodie zu.

---

[1]) Koch: »Geschichte des Kirchenliedes« Bd. VIII., S. 485 spricht von einem solchen, ohne Näheres anzugeben.

[2]) Vgl. Zahn a. a. O., Bd. IV, S. 14, No. 6277 a—c; über die Tanzsammlung, die in Zahns Besitz ist, ebenda Bd. VI, S. 535, No. 5. Die Verbreitung der Melodie durch die Gesangbücher weist Kümmerle nach, a. a. O., Bd. III, 1894 S. 547 f. — Vgl. auch Fischer a. a. O., Bd. II, 1879 S. 275. Früh schon wurde das Lied: »Mache dich mein Geist bereit« nach der Melodie unseres Bussliedes gesungen.

[3]) Vgl. S. 25 d. Abh.

[4]) Als Schluss der 1731 komponierten Cantate: »Wer weiss, wie nahe mir mein Ende«. Ausgabe der Bach-Gesellschaft V, 1. Vergl. Spitta: »J. S. Bach« Bd. II. 1, S. 283. Melodie und Tonsatz sind genau beibehalten.

Die ersten Drucke derselben stehen bei Quirsfeld: „Geistlicher Harffenklang", Leipzig 1679 No. 965 S. 1247 (nur Melodie und Bass) und Gottfried Vopelius: „Neu Leipziger Gesangbuch", ebenda 1682 S. 947 (5 stimmiger Tonsatz). Rosenmüller wird als der Urheber bezeichnet. Wir dürfen glauben, dass die beiden Leipziger Herausgeber den Einzeldruck, der leider verloren gegangen ist, in Händen hatten. Die Komposition hat in der Anlage etwas Ähnlichkeit mit der Rosenmüllerschen Weise zu dem erstgenannten Liede. Sie ist jedoch kunstreicher und entschieden wirkungsvoller, trotzdem sie mehrere Jahre früher fällt. Der Anlass für die Dichtung und Komposition wurde früher angegeben. Von dem Text existieren zwei verschiedene Fassungen; die eine, ursprüngliche, hat, wie es scheint, Teller, die sekundäre zweifellos Albinus zum Verfasser.[1])

Von ganz anderer Art als die besprochenen Lieder sind eine Gruppe einstimmiger, von Instrumenten und Bass begleiteter Gesänge, die handschriftlich in der Berliner Königl. Bibliothek erhalten sind; sie stammen sämtlich aus der Bokemeyerschen Sammlung.[2]) Ihr Styl ist kunstvoll und mannigfaltig; sie verlangen virtuose Sänger. Gehören sie durch diese Eigenschaften durchaus den Concertkompositionen an, so zeichnen sie sich doch durch ihre Struktur auffallend vor den vielstimmigen, aber auch den weniger umfangreichen Vocalwerken aus. Der Text ist halb prosaisch, halb rythmisch gegliedert; die prosodische Gestaltung ist verschieden. — Ich beschreibe eine besonders charakteristisch gebildete Komposition: „O

[1]) Zahn, Bd. IV. 1891 S. 98 No. 6531. Die neun anderen Melodien zu diesem Liede ebenda No. 6532—6540. — Gottschaldt: »Allerhand Lieder-Remarquen« II. Piece (nicht I. Piece, wie Fischer sagt) Leipzig 1737 S. 127 ff. in einer Recension über Schamelius: »Evangelischer Lieder-Commentar« 1724 und 1725. — Im Bernburger Gesangbuch 1728 ist die Hintzesche Melodie zu dem Liede: »Alle Menschen müssen sterben« dem Choral: «Welt ade, ich bin dein müde« angepasst.

[2]) Vereinigt im Band 18,883 der Manuscripte.

Salvator dilectissime“, E-Moll, für Alt-Solo mit 2 Violinen, 2 Violen und Fagott. Wie üblich, beginnt eine Sinfonia, voran 3 Adagio-Accorde, dann lose gefügt und frisch ein Allegro. Man fühlt sich lebhaft an gewisse Stellen in den Sonaten 1682 erinnert; fast unabweisbar ist der Gedanke, dass die Entstehungszeit dieselbe ist, also das vorliegende und mit ihm die meisten ähnlichen Stücke in die letzte Periode des Komponisten gehören. „Solo“, nur unter Begleitung der Orgel singt der Alt die erste Partie, welche durch den Stil deutlich in 2 Teile zerlegt wird. Der erste ist recitativisch nach Art der Solostellen in den grossen Concerten. Der zweite hat eine einfache, volksmässige, sangliche Melodie, die uns hier auf das höchste überrascht. Sie wird dann erweitert, coloriert und anmutig verwertet, so dass sie sich vorzüglich in das Ganze eingliedert. Nach einem Ritornell kommt, ebenfalls ohne die Instrumente, eine zweite Strophe, welche dieselbe Melodie benutzt und mannigfach umbildet. Das Ritornell unterbricht wiederum. Mit einem Recitativ, das weniger gut gelungen ist, wird ein Abschluss gewonnen. Der letzte Teil, 2 Strophen mit enger Reimverschlingung: „Chare Jesu mane in me“, soll „Adagio“ vorgetragen werden; über dem Anfange steht: „Aria“, wodurch schon auf eine melodiöse, liedartige Gestaltung hingewiesen wird, die denn auch den Abschnitt charakterisiert. Die Melodie ist nicht so ausgedehnt wie die früheren, sondern zerfällt in kleine Phrasen, sich durchaus dem Text anschmiegend. Die beiden Strophen sind einander gleich, die Instrumente führen ein längeres Zwischenspiel aus und haben auch kürzere Corresponsionen, wie sie uns aus den Concerten bekannt sind. Das „Amen“ bildet einen reich verzierten, lebendigen Schluss. — Dieselbe principielle Unterscheidung recitativer und arioser Stellen, welche hier vollzogen ist und welche in den anderen Vocalwerken des Concertstils fehlt, finden wir nun bei allen Gesängen, die dem besprochenen verwandt sind, und die der grossen Oratorien- und Opern-Arie schon nahe kommen.

Mit den solistischen Stücken der früheren Zeit, wie sie etwa die „Kernsprüche“ enthielten, sind diese Kompositionen garnicht in eine Reihe zu setzen. — Dramatisches Feuer zeichnet besonders die Recitative aus; zuweilen jedoch sind die ariosen Stellen nicht minder charaktervoll und lebhaft. Erregte, kriegerische Texte, die auch sonst von dem Komponisten geliebt werden, geben in unseren Arien zu wahren Apotheosen auf den Durdreiklang Anlass. Der C-Dur-Accord liegt in dem Stück: „Jubilate omnis terra Deo“ 18 Takte lang unbewegt, während der Solobass und die beiden Violinen ihre immer gesteigerten Fanfaren die Dreiklangstöne hinauf erschallen lassen. Prägnante Taktarten, die in den übrigen Vocalwerken fast garnicht vorkommen: $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$, finden häufig Verwendung. Die Notierung ist auffallend modern und dem Gebrauche bei weltlicher Musik angenähert. Der instrumentale Apparat ist fast immer der gleiche: fünfstimmiger Geigenchor, statt der Bassviola gern Fagott. Coloraturen werden am Schluss und innerhalb der Stücke in grosser Ausdehnung, zur Belebung des Recitativs und für die Variierung der „Arien“ herangezogen. Überall tritt das dramatische Element in den Vordergrund. Mit den stärksten Wirkungen arbeitet der Komponist. Stete Abwechselung zwischen „Presto“ und „Adagio“, „piano“ und „forte“ von Takt zu Takt ist sehr beliebt. — Niemals wohl sind geistliche Texte auf eine so intensiv weltliche, theatralische Art und Weise komponiert worden.

---

3. Die Texte und Tonarten.

Mit Ausnahme eines Gratulationsliedes für einen Leipziger Bekannten besitzen wir nur geistliche Kompositionen von Rosenmüller. Wir kennen aus dem Lüneburger Catalog den Titel eines, wie es scheint, humoristischen

Werkes: „Ut re mi fa sol la, das kann ein Hoffmann singen“, und den ebenda aufgeführten Text: „Nun giebestu Gott einen gnädigen Reegen“ kann man auch nur im weiteren Sinne geistlich nennen. Das Amt, welches Rosenmüller inne hatte, in Leipzig und in Wolfenbüttel, war die natürliche Ursache für die Richtung, welche seine Kompositionsthätigkeit nahm. Die Concerte waren, wenigstens zum grössten Teil, für die Gottesdienste bestimmt. So sind namentlich die zahlreichen Psalmkompositionen mit der Doxologie im Sinne des Introitus der früheren Kirche zur Verwendung gekommen.[1]) Wie weit dabei das de tempore und de sanctis gewahrt wurde, lassen die Kompositionen nicht erkennen. Hin und wieder giebt der Titel eines Manuscripts an, an welchem Tage das Stück vorgetragen werden soll; der Lüneburger Catalog ist reichlicher in derartigen Hinweisen. — Messtexte hat Rosenmüller im Vergleich zu früheren Zeiten sehr selten benutzt. Zwei Messen wurden früher besprochen; einzeln hat er namentlich gern das Gloria behandelt, und zwar in freiester Concertmanier mit grossem Apparat. Auch ein Kyrie ist erhalten und zwei Credos, das zweite unvollständig. Ferner haben wir Bestandteile der Nebengottesdienste, die in moderner Kompositionsweise gehalten sind: Canticum Simeonis, Te Deum, Magnificat. — Ein Gloria ist durch Kombination lateinischen und deutschen Textes merkwürdig.[2]) Zunächst werden wie gewöhnlich die Worte: „Gloria in excelsis“ bis „voluntatis“ ausgeführt. Zwei Soprane haben die Führung, das Tutti fällt ab und zu ein. Dann tritt der deutsche Bibelvers: „Das Wort ward Fleisch“ (Evang. Joh. 1, V. 14) in den unteren Stimmen auf, während die Soprane bei dem Gloria bleiben, das zum Schluss wieder alle vereinigt. Behandlung zweier verschiedener Texte zu gleicher Zeit finden

[1]) Vergl. Liliencron; »Liturg. - musikalische Geschichte der evangel. Gottesdienste« Schleswig, 1893. Stellung und Aufgabe der Motetten und Concerte innerhalb der Gottesdienste, S. 147 ff.

[2]) Berlin, Kgl. Bibl., Msc. 18,880.

wir auch sonst, aber der Komponist hielt sich wenigstens in derselben Sprache. Wenig geschmackvoll war sicherlich das verloren gegangene, für das Pfingstfest bestimmte Werk (Lüneburger Catalog): „Kom heiliger Geist (NB. mit unterschiedlichen Sprachen) à 44 ou 48". Eine gewaltig umfangreiche Komposition also. Die deutsche, lateinische und französische Sprache wird gemeint sein.

Liliencron sagt[1]), die grossen Kirchenkomponisten Deutschlands im XVII. Jahrhundert hätten Vorliebe für deutsche Texte gehabt. Für Rosenmüller kann das nicht ohne weiteres gelten. In den „Kernsprüchen" sind sie allerdings in der Überzahl, 27 gegen 13. Dagegen überwiegt in den uns erhaltenen handschriftlichen Werken bei weitem die lateinische Sprache. Einen Gesamtüberblick können wir bei der Lückenhaftigkeit des Materials nicht gewinnen; ungefähr mögen sich deutsche und lateinische Kompositionen die Wage gehalten haben. Winterfelds Vermutung, die letzteren gehörten der Sprache wegen in die italienische oder die letzte, durch den italienischen Aufenthalt beeinflusste Epoche Rosenmüllers, vermag ich mich nicht anzuschliessen. Wollte er in italienischen Kirchen ein Werk aufführen oder aufführen lassen, so musste es allerdings lateinischen Text haben. Ob das aber überhaupt geschehen ist und gar seine ganze Kompositionsthätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik bestimmt hat? — Stilistische Gründe sprechen ausserdem dagegen; wir haben ebenso reife und grosse deutsche wie lateinische Werke. —

Die Quelle der Rosenmüller'schen Texte ist in erster Linie natürlich die Bibel, das Alte und Neue Testament. Zu Grunde liegt Luthers Uebersetzung und die Vulgata. Bevorzugt werden die Psalmen, die sich wegen des lyrischen Inhalts und der doch ungebundenen Form für Kompositionen im Concertstil besonders eignen. Aus allen anderen Teilen der Schrift schöpft der Komponist jedoch ebenfalls. In der

---

[1]) a. a. O. S. 109.

Regel wird die Bibelstelle wörtlich herübergenommen; kaum dass die Stellung der Worte einmal verändert ist. Ferner benutzt Rosenmüller kirchliche Dichtungen, von den Hymnen, Sequenzen etc. älterer Zeiten an bis zu modernen Kirchenliedern. Nicht gelungen ist es mir, den Ursprung einer Reihe halb prosaischer, halb poetischer Texte zu ermitteln, die sehr ähnlich gestaltet sind und offenbar eine einheitliche Quelle haben. Sie sind ausnahmslos lateinisch, enthalten ab und zu wörtliche biblische Phrasen, schliessen mit einem Allelujah oder Amen und haben zum grössten Teil auch eine eigenartige musikalische Behandlung erfahren. Die christliche Lyrik der Neulateiner des XVI. und XVII. Jahrhunderts kommt ihnen im Stil häufig nahe, doch ist nicht ausgeschlossen, dass es ältere Dichtungen sind. Die Vermutung, für welche freilich keine Gewähr vorhanden ist, dass Rosenmüller hier sein eigner Textdichter war, mag immerhin ausgesprochen werden.[1])

Das XVII. Jahrhundert zeigte sich in so vielen Punkten als ein Übergangszeitalter. In den Tonsystemen, welche die Musik verwertete, vollzog sich ebenfalls eine bedeutende

[1]) Der Anfang und der Schluss eines dieser Texte (dessen Komposition S. 102 f. besprochen ist) soll als Beispiel hier stehen, vielleicht dass ein genauerer Kenner der christlichen Litteratur ohne weiteres Aufschluss geben kann: »O Salvator dilectissime, Jesu dulcissime amor, mundi salus, animarum languentium solamen, me reple amore tuo, ut semper tibi serviam. / Tu es Coeli flos perfectus, tu es sidus clarum, spes et salus animarum mentis Patris splendor rectus. / ...... (»Aria«:) Chare Jesu mane in me, fac ut mundi averser bona, rectam mihi mentem dona, ut desiderem solum te, chare Jesu, mane in me. / Jesu chare vivo in te, Coeli portae tu es prospectus, solus tu sis meus dilectus et nil aliud sit in me, Jesu chare, vivo in te. Amen.« — Einen ganz entsprechend gebildeten Text, dessen von ihm sehr gerühmte Komposition ich nicht habe wieder auffinden können, führt Winterfeld (a. a. O.) an, ebenfalls ohne Nachweisung der Herkunft: »In hac misera valle.«

Wandlung; einerseits dadurch, dass die chromatischen Töne consequent und ohne Ausnahme zugelassen wurden, andererseits dadurch, dass von den 12 oder 14 Octavengattungen, welche die Theorie lehrte und welche den Erzeugnissen der Kunstmusik bisher zu Grunde lagen, nur noch die beiden: Dur und Moll übrig blieben. Rosenmüller fand die Chromatik, namentlich durch die italienischen Madrigalkomponisten der voraufgehenden Generation, vollkommen ausgebildet. So scheut er sich denn auch niemals vor Erhöhung und Vertiefung irgendeines Tones der Leiter. Über sein Verhältnis zu den Kirchentönen hat sich Rosenmüller selbst einem befreundeten Musiker gegenüber geäussert. Seine Worte sind uns von dem Theoretiker Fuhrmann in einer 1706 anonym erschienenen populären Schrift: „Musikalischer Trichter etc.“ überliefert worden.[1]) Im § 9 (S. 40 f.) werden Jonisch und Dorisch als die einzigen heute gebräuchlichen Tonarten besprochen. Eine Anmerkung dazu sagt: „Doch kan ich nicht unterlassen bey dieser Materie ein historiolam mit anzuführen. Als ich in Leipzig einst mit einem berühmten Musico (dessen Nahme in seinem erwehlten Leich-Text I Cor. 13,1 enthalten)[2]) des Contrapuncts halber conferirte und unter anderem auch auff die Modos Musicos kamen, brach derselbe in diese ausdrücklichen Formalien heraus: Ich fragte einmal den seel. Herrn Rosenmüller (qui Alpha et Omega Musicorum, und bey mir soviel gilt, als Cicero bey den Lateinern) was er von der Alten ihren 14 Modis Musicis hielte, ob er solche auch in seinen Compositiones observirte? Der antwortete nur lächelnd: Nimasch rosmye[3]); Jonicus und Doricus sind

[1]) Vergl. über ihn Walther S. 267, der ihn hochschätzt. Gerber: Neues Lexicon, Bd. I, S. 219 ff. ist weniger eingenommen von diesem Spiessgesellen Matthesons in der »Klopffechterei«.

[2]) Gemeint ist der Thomas-Kantor Johann Schelle.

[3]) Die Worte sind wendischen Ursprungs, wie Herr Prof. Fleischer mich belehrt. Nimasch »der Habenichts«; rosmye, Anklang an »Rosenmüller«; also: »Rosenmüller ist ein Habenichts«, ein armer Mann.

meine beyde Modi, deren der erste Tertiam majorem, und der andere Tertiam minorem hat, und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen 2 enthalten, wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein. Z. E.: Das bekandte Weihnacht-Lied: Vom Himmel hoch da kom ich her, gehet außem Modo Jonico, weil es Tertiam majorem scil: C-dur hat; und das Buß-Lied: Ach Gott und Herr, wie groß und schwer, gehet hingegen außen Modo Dorico, weil es Tertiam minorem scil: C-moll hat." Rosenmüller stand mit dieser seiner Anschauung nicht allein, sondern sie war die allgemein übliche. Seine Kompositionen, welcher Art sie sein mögen, entsprechen der hier ausgesprochenen einfachen Regel: 2 Tonarten, die eine mit grosser, die andere mit kleiner Terz.[1]) — Eindeutig bestimmt sind nun die Scalen durch Angabe der Terz noch nicht. Die Durtonart kann eine reine oder übermässige Quarte, eine grosse oder kleine Septime haben. Die lydische Octavengattung konnte des Tritonus wegen niemals rein zur Geltung kommen; sie fiel schon früher mit der ionischen zusammen. Der mixolydischen fehlte der immer wichtiger werdende Leiteton. Trotzdem finden sich Anklänge an die Tonart mit kleiner Septime nicht selten bei Rosenmüller; absteigende Gänge zeigen ganz deutlich den Charakter. In der Vorzeichnung tritt sie ebenfalls hervor. Wir haben G-Dur-Stücke mit und ohne ♯, A-Dur-Stücke mit 3 und 2 ♯. Ebenso aber wird durch die Vorzeichnung die lydische Tonart wenigstens angedeutet (B-Dur ohne es). In allen derartigen Fällen wird zugleich ein Vorzeichen gespart, und das war den Komponisten jener Zeit augenscheinlich lieb. — Von den Tonarten mit kleiner Terz

---

[1]) Spitta weist Rosenmüller einen nicht unbedeutenden Platz in der Entwickelung der modernen Tonarten an. Vergl. J. S. Bach, II. 2. S. 609. In der französischen Lautenmusik erscheint ebenfalls der Modus Doricus als Hauptvertreter der Tonarten mit kleiner Terz. Vergl. O. Fleischer: Denis Gaultier, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss., II. S. 52.

erscheint die dorische (Moll mit grosser Sexte) durchaus als die massgebende. Die äolische haben wir meist bei E-Moll (ein ♯) und A-Moll (ohne Vorzeichen). G-Moll jedoch hat stets ein ♭. Es finden sich ausserdem eine Reihe Stellen in den meisten Mollstücken, wo man die Empfindung des äolischen oder phrygischen Modus hat. — Wir sehen, der Vereinfachungsprocess ist noch nicht ganz vollendet. Man fühlt, dass die 6 resp. 14 Tonarten sich eigentlich auf 2 zurückführen lassen, und hält sich dabei an die Terz; man schwankt aber noch in der Bestimmung der übrigen in Frage kommenden Tonstufen.

Rosenmüller benutzt die Tonarten mit wenig oder gar keinen Vorzeichen am liebsten. Er zeichnet nur bis 3 ♯ und 2 ♭ vor. Ein Vorzeichen, das vor einer einzelnen Note steht, gilt nur für sie allein und die unmittelbar folgenden auf derselben Tonhöhe, niemals für einen ganzen Takt. Auch wo die Taktstriche regelmässig gemacht werden, also in den „Paduanen“ oder den meisten der Manuscripte, bleibt die Regel bestehen. Das alte Zeichen für das B quadratum ♮ brauchen Rosenmüller und seine Copisten nur in dieser alten Weise: für den Ton h, nicht als Auflösung für ♯ oder ♭. Das ♭ fungiert als Auflösungszeichen der durch ♯ erhöhten Töne und das ♯ für die durch ♭ erniedrigten.

---

4. Die Instrumentalwerke.

Die Vocalmusik hatte im XVII. Jahrhundert schon eine lange, bedeutende Entwickelung hinter sich, die ihr zu Gute kam. Man hatte die menschliche Stimme als musikalisches Ausdrucksmittel nach jeder Richtung hin verwerten

gelernt. Als sich die Instrumente[1]) in die Vocalmusik drängten, hielten sie sich durchaus im sicheren Fahrwasser des vocalen Stils; nur dunkel begann man zu ahnen, dass sie grundverschieden von der menschlichen Stimme seien und demgemäss behandelt sein wollen, ja dass jedes einzelne Instrument eine Welt für sich bilde. Wir sahen Rosenmüllers unsichere Versuche auf diesem Gebiete. — Die Instrumentalmusik für sich, losgelöst vom Gesange, trat zu eben dieser Zeit aus dem Dunkel einer seit Jahrhunderten von den Spielleuten gepflegten volksmässigen Kunst hervor. Es entstanden auf der einen Seite, im ernsten Kirchenstil: Canzonen und Sonaten, auf der anderen, als Haus- und Tafelmusik: Tänze. — Zunächst beschäftigen uns die letzteren. Sie waren international; in Italien tanzte und spielte man sie so gut wie in Deutschland und Frankreich. Die einheimischen Tänze traten, namentlich in Deutschland, zurück; sie blieben den unteren Volksschichten überlassen. Die gebildete Gesellschaft zog die vornehmen Gagliarden, Couranten, Paduanen und wie sie sonst hiessen, vor. Eine Menge von Tanzsammlungen erschien, zunächst meist für Tasteninstrumente, dann auch für beliebige andere, die nicht näher angegeben werden.[2]) Hermann Schein's „Venuskränzlein" 1619 und „Banchetto Musicale newer anmuthiger Paduanen, Gagliarden, Correnten und Allemanden mit 5 Stimmen" Leipzig 1617 wird Rosenmüller genau gekannt

---

[1]) Wir haben es nur mit den Streich- und Blasinstrumenten, nicht mit Klavier, Orgel und Laute zu thun. Sie haben im ganzen denselben Weg durchgemacht; doch fällt ihre Entwickelung in eine frühere Zeit. Das XVII. Jahrhundert, das noch kaum einen als Orchesterkomponisten hervorragenden Mann kennt, hat eine Reihe hochbedeutender Klavier-, Orgel- und Lautenmeister.

[2]) Die wichtigsten sind zusammengestellt bei F. M. Böhme: »Geschichte des Tanzes in Deutschland«, Leipzig 1886, Kapitel: Tanzmusik, T. I, S. 245 ff. In T. II, S. 84 ff. eine Reihe Notenbeispiele daraus. — Über Charakter und Rythmus der Tänze siehe auch Oskar Fleischer: »Denis Gaultier«, Vierteljahresschrift f. Musikwissensch., Bd. II, 1886, S. 92.

haben, als er 1645 mit den „Paduanen“ seine musikalische Laufbahn begann. Auch Hammerschmidt hatte als „ersten Fleiss“ 1639 Tänze herausgegeben. Rosenmüllers Werk unterscheidet sich von den anderen durch die geringere Anzahl der Stimmen. Da in dem einzigen Exemplar, das wir kennen, Cantus I, also die führende Stimme fehlt, so können wir nicht sagen, ob prägnante Melodieen den Mangel polyphonen Reichtums ersetzten. Wir haben 2 Cantus und Bass, sonst pflegen noch 2 Mittelstimmen dazu zu kommen. Über die Art der Instrumente ist wie bei anderen Werken keine Andeutung gegeben.

Der Titel nennt Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten und Sarabanden. Im ganzen sind es 50 Tänze. Davon kommt bei weitem der grösste Anteil auf die Alemanden, deren 22 vorhanden sind. Dieselben gehen im geraden Takt, den unser Werk stets mit ₵ bezeichnet, wodurch ein lebhaftes Tempo, nicht eine zweiteilige Messung verlangt wird. Sie bestehen aus 2 Sätzen, beide werden wiederholt. No. 36 macht eine Ausnahme; es tritt hier ein dritter Satz hinzu. Die regelrechte Länge jedes Satzes der Alemande beträgt 8 Takte, daran hält sich Rosenmüller nicht immer. Es kommen kürzere (6, 7 taktige) und längere (9 taktige) Perioden vor. Niemals fehlt ein Auftakt im Wert einer Viertelnote, der bei der Zählung mitgerechnet wird. Wie bei den anderen Tänzen wechseln bei den Alemanden Dur-Tonarten mit Moll-Tonarten ab. Jene erscheinen mit grosser und kleiner Septime, diese stets mit grosser Sexte. Die Sätze beginnen und schliessen auf dem Dreiklang der Tonart. Einige Male wird in Moll-Tänzen der erste Satz (in No. 36 der zweite der drei Sätze) auf der parallelen Dur-Tonart geschlossen. — Die Couranten, 12 an Zahl, haben, wie es diesem altfranzösischen Tanz zukommt, 3 teiligen Takt. Derselbe wird vorgeschrieben durch eine 3 ohne Tempuszeichen. Die Mensur ist die moderne; nach Viertelnoten wird gerechnet ebenso wie beim graden Takt. Die Form der Couranten ist zweiteilig. Ge-

wöhnlich stehen 12 gegen 12 Takte; doch beschränkt sich der erste Satz nicht selten auf 8 oder 10 Takte. Eine Viertelnote Auftakt ist Regel. — Die 8 Ballette,[1]) die das Werk enthält, stehen im geraden Takt und haben ebenfalls zwei ziemlich gleiche Teile; doch ist diese Form am wenigsten geregelt. Ein Auftakt fehlt meist. — Die Paduane[2]) ist bedeutend länger und im Styl kunstmässiger als die anderen Tänze. Rosenmüller hat die Form 4 mal. Sie besteht aus 3 Sätzen, von je 12—22 ₵-Takten ohne Auftakt, die derart angeordnet sind, dass jeder Tanz ungefähr die gleiche Länge hat. — Schliesslich bleiben noch 4 Sarabanden übrig, die in der Taktart mit den Couranten übereinkommen. Sie sind am regelmässigsten gebaut und haben zwei Sätze zu je 8 Takten ohne Auftakt. — Soweit die Unvollständigkeit des Exemplars ein Gesamturteil gestattet, müssen wir überall eine freie und doch den Charakter des Tanzes wahrende Führung der Stimmen anerkennen. Nicht grade pointierte Rythmen finden wir, die zum Tanzen einladen und überreden, ebenso wenig aber stören künstliche Taktverschiebungen, Synkopen, etc. den natürlichen, schrittmässigen Gang der gradtaktigen und den hüpfenden der dreiteiligen Tänze. Der Stil ist angemessen und einfach; er erhebt sich niemals zu grösserer künstlerischer Bedeutung. Dem verschiedenen Charakter der einzelnen Tänze hat der Komponist sich bemüht Rechnung zu tragen. Die Paduanen sind ruhiger, gravitätischer, vornehmer als die Couranten, und diese wiederum lebhafter als die Sarabanden. Tempovorschriften werden nicht gegeben. Der „Basso pro Organo" ist reichlich beziffert. —

In welcher Weise der Instrumental-Komponist sich durch die beiden folgenden, verloren gegangenen Werke: „Studentenmusik" 1654 und „Sonate da Camera" 1667

[1]) Bei Böhme wird die Tanzform nicht besprochen, trotzdem sie in mehreren Sammlungen des XVII. Jahrhunderts vorkommt.

[2]) Vergl. Böhme a. a. O., S. 134 ff.

und 1671, über sein Erstlingswerk erhoben hat, können wir nur im allgemeinen angeben. Sicher ist, dass auch sie Tänze enthielten. Die weltliche Instrumentalmusik hatte sich von der Tanzmusik noch nicht losgelöst. Wie die Form seiner Kammersonaten gewesen ist, wissen wir durch Walther. Bemerkenswert ist die Regelmässigkeit ihres Baues, die damals keineswegs üblich war. Walther sagt: „Jede Sonata fängt mit einer Sinfonie an, worauf eine Allemande, Corrente, Ballo und Sarabande folget“. Wir haben also eine Vereinigung mehrerer Tänze zu einem einheitlichen Kunstwerk; eine Ouverture, welche nicht Tanzform hat, tritt an die Spitze. Die Auswahl und Reihenfolge der Tänze erinnert an die Suite. Die Anregung zur Sonatenkomposition hat Rosenmüller aus den zahlreichen Werken dieser Art geschöpft, welche seit dem 3., 4. Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts in Italien, das auch auf diesem Gebiet die führende Stellung einnahm, ans Licht traten. Massimiliano Neris und Biagio Marinis Kammersonaten,[1]) die etwa in Rosenmüllers italienische Zeit fallen, mögen den Standpunkt, den unseres Komponisten Werk einnahm, bezeichnen. Der Ausdruck: Sonata hatte sich seit G. Gabrieli allmählich eingebürgert und wurde bald ausschliesslich für selbständige Instrumentalstücke angewandt. Es war noch kein fester Begriff, der eine bestimmte formale Gestaltung in sich schloss. Sahen wir doch, dass sogar die Vorspiele der Concerte mitunter diesen Namen hatten. — Eine Scheidung zwischen Sonata da Camera und Sonata da Chiesa zielte sowohl auf die praktische Verwendung der Stücke als auch auf den Stil.[2])

Die bei Endter in Nürnberg erschienenen 12 Sonaten, zu deren Besprechung wir uns wenden, sind Kirchensonaten,

---

[1]) Die Titel etc. bei Wasielewski: »Die Violine im XVII. Jahrhundert«, Bonn 1874, S. 46 ff. Die Beispielsammlung zu dem Buch: »Instrumentalsätze« etc. ebenda 1874 beschränkt sich fast ganz auf Kirchensonaten dieser wie anderer Instrumental-Komponisten. —

[2]) Vergl. Wasielewski, a. a. O. S. 49 ff.

obgleich es der Titel nicht sagt; der Stil giebt den Beweis. Sie kamen 1682 heraus, ein Jahr vor Corellis Erstlingswerk: „XII Sonate à trè". Deutlich controlierbar ist der Einfluss zeitgenössischer, italienischer Musiker, namentlich Legrenzis.[1]) Rosenmüller offenbart sich nicht als Neuerer, er geht nicht eigentlich hinaus über das, was andere vor ihm und mit ihm leisteten, bietet aber innerhalb dieser Grenzen das denkbar Beste, Vollendetste. Seine Persönlichkeit hat er hier so voll eingesetzt wie in den Concerten. Die Instrumente sind vorzugsweise „da Arco"; die Bassstimme stellt einige Male zur Auswahl: „Fagotto ô Viola". Viola schlechtweg ist in diesem Werk wie auch sonst vielfach bei Rosenmüller als Bassviola zu verstehen. — Das Inhaltsverzeichnis giebt an: 3 Duos, 1 und 2 für 2 Violinen, 3 für Violine und Viola; 3 Trios für 2 Violinen und Viola; 2 Quartette für 2 Violinen, Violetta (Altlage) und Viola; 4 Quintette für 2 Violinen, 2 Violetten (Alt- und Tenorlage) und Viola. Ein Stilunterschied ergiebt sich aus der verschiedenen Stimmenzahl nicht; vielmehr ist das ganze Werk trotz der stets wechselnden Form der Stücke wie aus einem Gusse. Der Wert der einzelnen Sonaten und Sätze innerhalb einer jeden ist ebenfalls fast durchweg ein gleicher. Zunächst muten sie uns verschieden genug an. Manche wären ohne weiteres einem heutigen musikalischen Publikum verständlich; andere wiederum ertrüge man nur mit gähnender Langeweile. Der instrumentale Stil ist es in erster Linie, der noch gar viel zu wünschen übrig lässt.

Die 5stimmige Sonate No. 10 in F-Dur mag als Muster dienen. Sie hat 7 oder, wenn man will, 9 sehr verschieden lange Sätze. Ein Allegro im graden Takt macht den Anfang; es ist leicht imitatorisch, präludienhaft gestaltet. Die beiden Violinen haben zunächst die Führung und halten sich dann gern zusammen; einfache Themen werden angegeben und locker ausgesponnen; Gruppen-

[1]) Wasielewski, S. 55 f, Beilagen S. 42 ff.

bildung waltet vor. Der zweite Satz, Adagio, besteht nur aus 6 Takten; man kann ihn als Anhängsel zum ersten betrachten. Dementsprechend leitet der dritte, ebenfalls adagio vorzutragende, zum vierten über. Er steht im $^3/_2$-Takt und reiht mehrere Accorde an einander, um auf der Dominante (C-Dur) Halt zu machen. Der vierte Satz: Allegro ist als Mittel- und Hauptteil aufzufassen. Er setzt canonisch ein, verlässt aber bald den streng regelmässigen Weg; das Thema wird zerpflückt, kleine 2 stimmige Phrasen der Violinen werden von den Violetten beantwortet. Der Takt des Satzes ist: ₵ $^6/_4$, d. h. die proportio sesquialtera in tempore imperfecto. Das folgende 10taktige Adagio im graden Takt kann wiederum kaum als eigener Abschnitt bezeichnet werden. Harmonische Modulationen ohne melodischen oder rythmischen Reiz sind der Inhalt dieses wie der meisten anderen langsamen Sätze der Sonaten. Die uns ganz fremd gewordene Art und Weise, rein accordlich sich fortbewegende Tonfolgen zu ganzen Sätzen auszuspinnen, ist eine Eigentümlichkeit jener Zeit. Ich möchte nicht mit Wasielewski [1]) sagen, dass diese Adagios oder Lentos „der Mehrzahl nach den Eindruck einer willkürlich verschwommenen Tonmasse“ erzeugen; vielfach ergeben sich doch trotz der Unklarheit, die allerdings zuzugeben ist, ausgezeichnete, originelle Züge. Bei Rosenmüller entdeckt man sie garnicht selten. — Länger ist wiederum der sich anschliessende Allegro-Satz; er zeigt eine regelmässige, klare Bildung; in der Basso-Continuo-Stimme wird er als „Fuga“ bezeichnet. Das Thema ist 3 Takte lang und ein hübsches, rundes Fugenthema; es wird einmal richtig durchgeführt. Die zweite Durchführung aber kommt nur noch halb zustande; von Engführung ist kaum etwas zu merken. Der Satz schliesst in D-Moll; das folgende Adagio knüpft unmittelbar an, diesmal bedeutend lichtvoller und annehmbarer als vorher. — Den Abschluss unserer Sonate

---

[1]) a. a. O., S. 67.

bildet eine genaue Wiederholung des $^{6}/_{4}$-Satzes mit dem vorausgehenden Adagio ($^{3}/_{2}$). Auch hierin haben wir eine mehrmals hervortretende Eigentümlichkeit. Irgend ein Satz, immer ein wichtiger, längerer, kehrt am Ende wieder; ausserdem finden Wiederholungen niemals statt.

In der A-Dur-Sonate No. 11 finden wir es ähnlich. Man kann hier ohne Gewaltsamkeit 4 grössere Sätze unterscheiden, obgleich sie im Tempo nicht einheitlich sind. Der dritte Satz ist besonders interessant und führt uns auf ein fast dramatisches Gebiet. Mehrmals wiederholt sich eine unvermittelte Folge von langsamen und schnellen Partien. Es entsteht folgendes Bild: Adagio, accordliche Modulationen, einsetzend mit dem F-Dur-Dreiklang; dann ein harmonisierter chromatischer Gang der ersten Violine; — — Presto, eilige Läufe der Violinen über den ruhigeren Violen; — — Adagio, das chromatisch absteigende Motiv wird in die Bassviola verlegt; — — Presto, wie vorher frisch dahinstürmend, mit Erweiterungen; — — Adagio, die klagende chromatische Bewegung von vorher wird ebenfalls ausgedehnt, die Führung ist sequenzenartig; — — Presto, voller Jubel dringt befreiend hervor, die 3 tieferen Stimmen treten den Violinen mit ermunternden, abwechselnden Rythmen gegenüber, darauf plötzliches Abbrechen auf E-Moll; — — Adagio comesta, ruhige Accorde führen zum Abschluss. Wer erkennt hier nicht den Komponisten der Leben sprühenden Concerte wieder! Man kann zweifeln, ob solch ein Instrumentalsatz in einer Kirchensonate den geeignetsten Platz hat, ob er sich nicht eher zur Ouverture einer erregten Oper schicken würde. Die Anerkennung bedeutenden musikalischen Ausdrucksvermögens kann man dem Komponisten nicht versagen. — Als vierter Satz schliesst sich eine Repetition des zweiten ungradtaktigen an, der eine heitere, erst stillere dann lautere Fröhlichkeit zurückführt.

Die beiden erwähnten Sonaten enthalten wenig streng gebundene Abschnitte; sie bewegen sich freier als die

meisten anderen, was aber ihrem künstlerischen Werte nur zu Gute kommt. Die „Sonata settima“, ein Quartett in D-Moll, beginnt gleich mit einer sehr einfachen aber geregelten Fuge (Largo). Nachdem das chromatische Thema zweimal in allen Stimmen erschienen ist, wird es umgekehrt; der Contrapunkt, von Hause aus sehr glücklich sich abhebend, erhält lebhafte Figuren, wobei Zweiunddreissigstelnoten vorkommen. Wie gewöhnlich, bricht der Satz ab, ohne eine kaum angedeutete Engführung zustande zu bringen. Fugen dieser primitiven, der ausgebildeten Form des XVIII. Jahrhunderts aber schon angenäherten Art machen einen bedeutenden Bruchteil der Rosenmüllerschen Sonatensätze aus. Sie sind sehr durchsichtig und gleichmässig gearbeitet und haben ein etwas zaghaftes, zuweilen allzu schematisches Aussehen. Niemals ist die Beantwortung eine freiere, stets tritt sie zur rechten Zeit ein. Der Contrapunkt der ersten Takte wird wie ein zweites, ungebundener sich bewegendes Thema behandelt, so regelmässig kehrt er wieder.

Violinmässige, mindestens instrumental gedachte Tongänge und Cadenzen trifft man sehr häufig. Der Continuo pausiert einmal ganz, um einer rein coloristischen Phrase, die 2stimmig von den Violinen vorgetragen wird, volle Freiheit zu gewähren. Schnelle Wiederholung eines und desselben Tones findet sich charakteristisch verwertet. In einem Adagio der 3. Sonate haben wir längere solistische Partien, grosse, über einem ruhenden Accord aufgebaute Cadenzen, und im Gegensatz dazu langsam absteigende, mit dem Legatobogen versehene Figuren. Die E-Moll-Sonate No. 2 verwendet für ein ebenfalls virtuos gehaltenes Adagio Staccatopunkte, und dem Generalbass wird „Tasto solo“ vorgeschrieben. — Für die Adagiosätze haben die Sonaten 3 Gestaltungsweisen. Entweder sind es jene merkwürdigen Accordreihen, denen man nicht immer Beifall geben kann; oder freie Tummelplätze technischer Virtuosität; oder endlich bescheidene, einfach harmonisierte, tanzartige Weisen, ge-

wöhnlich im 3teiligen Takt. Nicht selten ist die erste Art auch mit „Grave“ bezeichnet. Das dritte langsame Tempo, das in den Sonaten vorkommt: „Largo“ bringt in der Regel die erwähnten Fugen und hat durchweg graden Takt. Die beiden schnellen Tempi: „Allegro“ und „Presto“ sind ebenfalls im Stil unterschieden; ersteres pflegt strenger behandelt zu sein und nimmt den übrig bleibenden Teil der Fugen auf sich; im Presto und Prestissimo werden Corresponsionen und lockere Imitationen bevorzugt.

Trotz bemerkenswerter Fortschritte in der Behandlungsweise der Instrumente sind die Anforderungen an den Spieler doch noch ausnehmend gering. Die Bildung der Coloraturen ist wesentlich dieselbe wie für die Singstimmen. Sprünge sind häufiger, namentlich wird der Octavenschritt niemals gescheut. Triller werden auch für die Instrumente nicht vorgeschrieben. — Während der Komponist keinen Sänger vor dem anderen bevorzugte und vom Alt und Tenor dieselbe stimmliche Fertigkeit verlangte wie vom Sopran und Bass, treten hier die Mittelstimmen auffallend zurück. — Der Umfang der Instrumente ist kein grosser, er beträgt wenig über 2 Octaven. Die Violinen bewegen sich im allgemeinen von c^1 bis c^3, selten ist h und d^3. Die Bassviola reicht von C bis e^1, die Violetta von c bis d^2. .

Interessant ist die Art des Druckes, den der Verleger für Rosenmüllers Werk gewählt hat.[1]) Die Gestalt der Noten ist die moderne, die kleinen Notengattungen werden zusammengezogen. Eine Vorrede giebt uns über die Neuerung und die Prinzipien, welche befolgt worden sind, Aufschluss. Sie steht in italienischer und deutscher Sprache in der ersten Violinstimme. Die wichtigsten Stellen der deutschen Fassung lauten: „Die Mängel der bishero gedruckten Musikalien, sind bey gestiegener Kunst, endlich so groß worden, daß die Liebhabere, ihre Sachen lieber mit eigener Hand

[1]) Vergl. zum Folgenden Gerbers Mitteilungen. N. L. II S. 36 f. Wolfgang Moritz Endter.

haben abschreiben, als dero Verdruß unterworffen seyn wollen. Zumahlen aus dergleichen gedruckten zu musiciren, einem Music-Liebenden, wohl möchte, die Wahrheit zu reden, zur Busse auferlegt werden; dann weil in den Läuffen die Crome, Semicrome und Fusee nicht so eilfertig auseinander erkennt und unterschieden werden können, wäre schier vonnöthen, man lernete ein Stück zuvor auswendig, wollte mans anders recht machen, und bey delicaten Ohren keine Unlust und falsches Gethön verursachen.

„. . . Es ist nicht ohne, daß etliche, nur die Music-Liebende zu contentiren, Ihre Sachen, in Kupffer gestochen, herausgegeben; allein, weil sothane Kupffer-Stiche durch die grosse daraufgehende Unkosten sehr vertheuret, und also nicht Jedermanns Kauff sind, auch zu keiner anderen Composition mehr gebraucht werden können, so ist der Verlag derselben sehr mißlich.

Solchen Beschwernüssen nun möglichsten abzuhelffen, und im Gegentheil den Weg zu dieser höchst gepriesenen Kunst besser zu bahnen, sind wir aus tragender sonderbarer Liebe zu derselben, mit Zuziehung Herrn Georg Caspar Weckers, berühmten Musici und Organisten hiesiger Stadt,[1]) eine geraume Zeit her bedacht gewesen, ob nicht einige neue Invention von gedruckten Noten auszusinnen wäre, die den geschriebenen ähnlich kämen, und gleich anderen gegossenen Druckschrifften, öffters genützet werden könnten.

Endlich, nach lang und vielem Nachdencken, ist uns doch durch Göttliche Gnade, thunlich worden, was wir verlangt haben. Als wovon den Liebhabern einige Prob zu weisen, präsentiren wir Ihnen diese Sonaten; der Hoffnung lebende, gleich wie Sie von einem obwol gebohrenen Teutschen, doch wegen Seiner vortrefflichen und hohen Wissenschafft in der Music-Kunst, von den Italienern Selbst hochgehaltenen und gepriesenen Mann gesetzt worden, also werde der Mißfallen, so vielleicht die Augen, ob den Anblick, der noch in

---

[1]) **Vergl. über ihn Walther, S. 646.**

etwas ungestalten Noten-Fügung schöpffen dörfften, durch dero liebliche Harmonie, so die Ohren dagegen zu geniessen haben, überflüssig ersetzt werden. . . . Mit Versicherung, dafern wir verspühren, daß diese unsere Erfindung genehm gehalten werde, wir keine Mühe und Unkosten spahren werden, selbige künfftig durch Gottes Hülff, zu völliger Perfection zu bringen, und denen Liebhabern mit mehr der gleichen wol-componirten Musicalien aufzuwarten, als dero hochgeneigten Affection wir uns hiermit empfehlen."

Christoph Endters Erben in Nürnberg also haben mit unserem Werk eine neue Art des Notendrucks begonnen. Sie kennen wohl die Erfindung, Musikwerke in Kupfer zu stechen, welche von Italien aus nach England verbreitet und am Ende des XVII. Jahrhunderts namentlich in Holland ausgebildet wurde, bis sie später, mannigfach vervollkommnet, dem Druck mit beweglichen Typen den Rang ablief.[1]) Endter bleibt bei dem Typendruck, weil er billiger sei, und sucht seinen Schwächen dadurch abzuhelfen, dass er ihn der Handschrift annähert und die Deutlichkeit erhöht. Die Schwierigkeit, mehrere Noten auf ein System zu bringen, kam hier, wo es sich um keine Partitur oder Stücke für Tasteninstrumente handelte, überhaupt nicht in Betracht; und so war in der That ein brauchbarer und der bisherigen Praxis vorzuziehender Notendruck gewonnen. Er hat gewiss in dem ersten Versuch, den wir hier nach der Aussage des Verlegers vor uns sehen, mancherlei Unvollkommenheiten; die Vorrede spricht selber davon. Er sieht ungeschickt und unschön aus; trotzdem ist er klarer und übersichtlicher als z. B. der in F. Lanckischs Druckerei hergestellte der „Kernsprüche“. — Für die weitere Ausbildung des Drucks mit beweglichen Typen scheint also unser Sonatenwerk den Anstoss gegeben zu haben. Den

[1]) Vergl. Chrysander: »Abriss einer Geschichte des Musikdrucks vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert«, allg. musical. Zeitung Bd. XIV 1879 S. 161 ff., besonders S. 227 ff. und 241 ff.

Gang derselben vermag ich nicht zu verfolgen. Mit den versprochenen Verbesserungen scheint der Nürnberger Verlag nicht so bald ans Licht getreten zu sein. J. Ph. Kriegers „XII Sonate à doi“, die im Jahre 1693 dort erschienen,[1]) zeigen noch die nämliche Gestalt wie die 11 Jahre früheren Sonaten Rosenmüllers. —

Schluss.

Wollen wir versuchen, mit wenigen Worten die künstlerische Persönlichkeit Rosenmüllers und ihre Wirkung auf die Folgezeit zu charakterisieren, so dürfen wir nicht vergessen, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil seiner Werke der Zeit zum Opfer gefallen ist oder sich wenigstens der Kenntnis des heutigen Betrachters entzieht. Trotzdem steht der Komponist in den Hauptsachen klar vor unseren Augen. Die tiefgehendsten Einflüsse hatte er durch Italiens Kunst erfahren, direkt und indirekt. Ohne die italienische Musik, sowohl die der ersten wie der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ist seine ganze Thätigkeit nicht zu begreifen. Das Beste, was sein reicher, fruchtbarer Geist geschaffen hat, ist im engen Anschluss an dieselbe entstanden. Vielleicht ist die Abhängigkeit noch grösser, vielleicht geht sie noch mehr ins Einzelne, als wir es verfolgen können. Specielle Untersuchungen fehlen leider zu sehr, namentlich über die weitere Entwickelung des geistlichen Concertes in Italien seit den vierziger Jahren des Jahrhunderts. Der grosse und auffallende Unterschied zwischen Rosenmüllers „Kernsprüchen“ und den Concerten der Wolfenbütteler Periode lässt sich nur dadurch erklären, dass er inzwischen eine zweite gründliche Lehrzeit durchgemacht hat. Und

---

[1]) **Die Firma hiess jetzt: Guiolfgango Maurizio Endter.**

nur die italienischen Komponisten von Carissimi an bis zu den wesentlich nur durch ihre dramatischen Schöpfungen berühmten Venetianern: Cavalli, Cesti, Legrenzi, Rovetta, Ziani können seine Lehrmeister gewesen sein. Wie Schütz von seiner zweiten italienischen Reise im Jahre 1628 als Vertreter einer ganz neuen Richtung in der Concertkomposition zurückkehrte und seine Werke auf diesem Gebiet deutlich in 2 verschiedene Entwickelungsepochen fallen, so müssen wir auch bei Rosenmüller eine frühere Form des Concerts, welche der zweiten Periode von Schütz entspricht, und eine spätere, welche direkt auf italienische Vorbilder zurückgeht, unterscheiden. So kann man nach dieser Richtung hin unseren Komponisten als den Erben und Fortführer der Aufgabe bezeichnen, welche der grosse Dresdener Kapellmeister sein Leben lang im Auge gehabt hatte: Verpflanzung der italienischen Musik nach Deutschland. Ein Vermittler ist er, kein unabhängig schaffendes Genie, von dem neue, originelle Gedanken ausgegangen sind.

Während nun eine ins Einzelne gehende Nachweisung der Vorbilder Rosenmüllers, so wünschenswert sie ist, bei dem Stande der Forschung nicht möglich ist, so können wir doch einen Mann namhaft machen, der sich als unmittelbaren Nachfolger seiner Bestrebungen darstellt: Johann Philipp Krieger. Wir sahen, dass er Rosenmüllers Kompositionsschüler in Venedig und mit Wolfenbüttel später eng verknüpft war. Seine Kirchenkompositionen[1]) haben die denkbar grösste Verwandtschaft mit den späten Werken des Lehrers. Die Formen sind genau übernommen. In

[1]) Eine grosse Zahl in der Berliner Königl. Bibl., Mscr. 12,151—53. Eine Sonderung der Concerte der Brüder J. Ph. und J. K. Krieger ist nur durch eine monographische Untersuchung über die beiden überaus interessanten und einflussreichen Männer möglich. Was Eitner beibringt, (Monats-Hefte für Musik-Geschichte, Bd. XXVII, 1895, S. 129 ff.) geht nur die Thätigkeit des jüngeren Bruders als Klavierkomponist an. Mir scheint, dass diesen eine strengere Contrapunktik und festere Geschlossenheit auszeichnet.

der Instrumental-Musik zeigt er eine ebenso grosse Abhängigkeit von den Sonaten 1682. Doch steht ihm Krieger nirgends nach; er hat reichere melodiöse Erfindung und vermeidet Uebertreibungen. Etwas moderner schauen uns namentlich die Kammertrios an. Man fühlt das XVIII. Jahrhundert herannahen. — Denken wir nun daran, dass Krieger es war, der im Jahre 1700 dem Pastor Erdmann Neumeister die Anregung zur Cantatendichtung gab und den ersten Jahrgang komponierte, so sehen wir den Faden, der von dem Helden unserer Studie bis zu den Kirchenwerken der grossen Meister des vorigen Jahrhunderts geht, welche noch heute lebendig und wirksam sind.

Nachbemerkung. Ein soweit möglich vollständiges Verzeichnis der Werke Johann Rosenmüllers, das sowohl die erhaltenen als die verlorengegangenen Kompositionen umfasst, 9 Druckwerke und 241 Manuscripte, hat der Fakultät zur Begutachtung vorgelegen, bleibt hier aber der Kostspieligkeit des Druckes wegen fort. Es wird später, wenn sich eine Gelegenheit bietet, veröffentlicht werden.

Thesen.

I. Die Instrumentenkunde beweist, dass der Rythmus die dominierende Stellung, welche er im Anfang der musikalischen Entwicklung besass, zu Gunsten der Melodie eingebüsst hat.

II. Das Verschwinden der Schnabelflöte aus der Kunstmusik im 18. Jahrhundert hat seinen wesentlichen Grund in der Umstimmung des Charakters, welche die Musik damals erfuhr.

III. In seiner Blütezeit hat der gregorianische Gesang, soweit es sich um metrische Texte handelt, taktmässige Gliederung gehabt.

Vita.

Natus sum Augustus Horneffer Treptoviae die V. mensis Julii anno h. s. LXXV. patre Augusto, matre Emilia e gente Jahnke. Fidei addictus sum evangelicae. Litterarum elementis imbutus gymnasium Bugenhagianum Treptoviae adii. Maturitatis testimonium nactus vere anni h. s. LXXXXIII. numero civium academicorum universitatis Berolinensis adscriptus sum. Ubi usque ad hunc diem me docuerunt viri illustrissimi Diels, Ebbinghaus, Fleischer, Grimm, Kekule, Paulsen, E. Schmidt, Simmel, Weinhold. Quibus omnibus, imprimis Fleischer, Paulsen, optime de me meritis gratias ago quam maximas.


Mus 4850.15
Johann Rosenmuller (ca. 1619–1684)
Loeb Music Library
BCU2339
3 2044 041 062 860
DUE DATE
SEP 04 1996
201-6503
Printed in USA

